

博士論文

論文題目 李賀研究——その詩にあらわれた時間意識を中心として——

氏 名 遠藤 星希

この論文は、二〇一三年三月に東京大学人文社会系研究科に博士学位申請論文として提出したものを一部訂正・加筆したものである。筆者は二〇一三年九月に博士（文学）の学位を取得した。

論文の審査に当たっては、戸倉英美名誉教授（東京大学）、藤井省三教授、大西克也教授（以上、東京大学人文社会系研究科）、齋藤希史教授（東京大学総合文化研究科）、黒田真美子教授（法政大学文学部）から貴重な意見を賜った。ここに改めて感謝の意を表したい。

目次

序章 近現代における李賀研究の課題と本論文の構成	1
第一章 樂府「巫山高」から見た李賀詩の特質	
一 はじめに	9
二 李賀の樂府詩に關する先行研究	10
三 李賀「巫山高」第三・四句をめぐる様々な解釋	11
四 六朝詩人の「巫山高」	14
五 李賀「巫山高」第三・四句の再考	16
六 李賀「巫山高」後半部分の敘景について	20
七 李賀「巫山高」の特質	22
八 結び	25
第二章 神女のなごり——神女廟に寄せる詩人の思い——	
一 はじめに	29
二 傳説に塗りかえられた現實——杜甫「湘夫人祠」——	29
三 歴史的な意味におおわれた場——劉禹錫「巫山神女廟」——	33
四 無窮の時間に囚われた神女——李賀「貝宮夫人」——	37
五 解放された神女——李賀「蘭香神女廟」——	41
六 時のよごんだ閉鎖空間としての宮室——李賀「宮娃歌」——	46
七 結び	51
第三章 李賀の詩における無窮なる時間と永遠の現在	
一 はじめに	53
二 鬼詩における時間——「蘇小小歌」——	55
三 循環の相をみせる樹木——「莫種樹」——	59
四 無窮の勞役が意味するもの——「李憑箏篋引」——	64
五 結び	67

第四章 李賀の詩にみる循環する時間と神仙の死	
一 はじめに……………	71
二 生と死の循環運動——「浩歌」(上)——……………	74
三 永遠回歸する自然と人間——「浩歌」(下)——……………	79
四 季節とともに繰り返される宮女の死——「三月過行宮」——……………	84
五 結び……………	86
第五章 停止から破壊へ——李賀の詩における太陽の形象——	
一 はじめに……………	89
二 實體化した時間としての太陽——「苦晝短」——……………	92
三 無窮に流れる灼熱の時間——「日出行」——……………	96
四 掃滅された時間——「秦王飲酒」——……………	99
五 結び……………	104
終章 結論……………	106
参考文献一覽……………	111

序章 近現代における李賀研究の課題と本論文の構成

本論文は、中國唐代の詩人李賀（七九一―八一七、字は長吉）の詩について、その特質を論じるものである。特に彼の詩にあらわれた時間意識を中心に分析することにより、これまでの研究で見落とされていた李賀詩の新たな側面を明らかにし、他の詩人たちと比較考察をした上で、その獨自性を浮き彫りにすることを目的とする。

李賀の詩を近代的な手法で研究した第一人者は錢鍾書（一九一〇―一九九八）である。彼はその著『談藝錄』（開明書店、一九四八年初版）の中で、李賀の詩について様々な角度から分析を加え、以後の李賀研究の礎を築いた。李賀の詩に見られる非構成的傾向（1）、近視眼的視點（2）、比喻の手法（3）、代詞の手法（4）の特異性などは、今日ではすでに定説となった感があるが、これらはいずれも錢鍾書によって見出されたものであり、その功績は非常に大きい。

そして錢鍾書は、李賀の時間意識についても『談藝錄』の中で次のように言及している。

細玩昌谷集、舍侘傺牢騷、時一抒洩而外、尚有一作意、屢見不鮮。其於光陰之速、年命之短、世變無涯、人生有盡、每感愴低徊、長言永歎。（仔細に『昌谷集』を玩味してみると、失意や不満がしばしば述べられているのみならず、ある主題をもしばしば見出すことができる。それは、時間が過ぎるのは速くて壽命は短く、世の變化には終わりが無いが人の一生は有限であることに對して、つねに悲しみを心に抱き、聲を長く引いて歎くことである）（5）

（1）「長吉穿幽入仄、慘淡經營、都在修辭設色、舉凡謀篇命意、均落第二義（長吉は、暗がり穴をほって狭い道に入り込むかのように、苦心慘憺して作詩をしたが、それはみな修辭方面においてであり、およそ作品の構成や趣旨を考えるのは、いずれも二義的なことであつた）」（『談藝錄』開明書店、一九四八）五五頁。

（2）「余嘗謂長吉文心、如短視人之目力、近則細察秋毫、遠則大不能睹輿薪（私は以前、長吉の作詩法は近視の人の視力のようにだと思つたことがある。近ければ、極めて小さなものまではっきりと見てとるが、遠ければ、大きくて見えやすい物を見ることもできない）」（注（1）前掲書五五頁）

（3）「長吉賦物、使之堅、使之銳、余既拈出矣。而其比喻之法、尚有曲折（長吉がある物體を詩に賦するとき、その物體に堅さや鋭さを賦與することは、すでに指摘しておいた。かつその比喻の手法にはさらに屈折もある）」（注（1）前掲書六十頁）

（4）「長吉又好用代詞、不肯直說物名。（長吉はまた代詞を用いることを好み、物の名稱を直接にいうとしない）」（注（1）前掲書六八頁）

（5）注（1）前掲書六九―七〇頁。

これにつづけて、錢鍾書は十首ほどの詩句を具體例として示すのだが、いずれも、のちの研究者が李賀詩の時間表現について論じる際、しばしば俎上に載せるものである。かつ本論文で考察の対象とするものを多く含んでもいるので、錢氏が引いた李賀の詩句を、全何句中の第何句目に當たるのかを書き添えた上で、以下に列挙しておくことにする。

①「天上謠」(全十二句中、第十一・十二句)

東指義和能走馬 東を指せば 義和 能く馬を走らせ
海塵新生石山下 海塵 新たに生ず 石山の下

②「浩歌」(全十六句中、第一―四句)

南風吹山作平地 南風 山を吹きて平地と作し
帝遣天吳移海水 帝は天吳をして海水を移さしむ
王母桃花千遍紅 王母の桃花は千遍紅に
彭祖巫咸幾廻死 彭祖巫咸 幾廻か死す

③「秦王飲酒」(全十五句中、第四句)

劫灰飛盡古今平 劫灰 飛び盡くして 古今平らかなり

④「古悠悠行」(全八句中、第一―四句)

白景歸西山 白景 西山に歸り
碧華上迢迢 碧華 上りて迢迢たり
今古何處盡 今古 何れの處にか盡く
千歲隨風飄 千歲 風に隨いて飄る

⑤「三月過行宮」(全四句中、第三・四句)

垂簾幾度青春老 垂簾 幾度か青春老ゆ
堪鎖千年白日長 鎖すに堪えたり 千年白日の長きに

⑥「後園鑿井」(全十句、第九・十句)

一日作千年 一日を千年と作さん
不須流下去 須いず 流下して去るを

⑦「日出行」(全十四句中、第一・二句／第九―十四句)

白日下崑崙 白日 崑崙に下り
發光如舒絲 光を發すること 絲を舒ぶるが如し

(中略)

奈爾鑠石	奈ぞ 爾 石を鑠かし
胡爲銷人	胡爲れぞ 人を銷かす
羿彎弓屬矢	羿は弓を彎き 矢を屬うも
那不中足	那ぞ 足に中て
令久不得奔	久しく奔るを得ざらしめざる
詎教晨光夕昏	詎ぞ 晨に光り 夕べに昏からしむる

⑧「拂舞歌詞」(全十六句中、第九・十句)

東方日不破	東方 日 破れずんば
天光無老時	天光 老ゆる時無からん

⑨「相勸酒」(全二十六句中、第一―四句)

羲和騁六轡	羲和 六轡を騁せ
晝夕不曾閑	晝夕 曾て閑ならず
彈烏崦嵫竹	烏を彈ず 崦嵫の竹
扶馬蟠桃鞭	馬を扶つ 蟠桃の鞭

⑩「夢天」(全八句中、第五・六句)

黃塵清水三山下	黃塵清水 三山の下
更變千年如走馬	更まり變わるること千年 走馬の如し

これらの詩句を引いた後、錢鍾書は「皆深有感於日月逾邁、滄桑改換、而人事之代謝不與焉(いずれも過ぎゆく月日、世の移り變わりの激しさ、關わることのできない人間界の變化などに、感慨をおぼえている例である)」と述べている。錢氏は李賀の「長言永歎」を、「世變無涯」と「人生有盡」、すなわち無窮なる世の變化と、有限なる人生との對照的把握から生じたものとみなしたのであった。そしてこの構圖は、のちに登場する、李賀の時間意識について論じた一連の研究を、方向づけたのである。

ここで筆者が問題にしたいことは二つある。一つは、錢鍾書が指摘するところの李賀詩の特徴「其於光陰之速、年命之短、世變無涯、人生有盡、每感愴低徊、長言永歎」が、そこに挙げられた用例からは必ずしも読みとれないこと、もう一つは、李賀が「長言永歎」する原因を、「世變無涯」と「人生有盡」との對比の構圖に求めてもよいかということである。李賀の詩の時間表現については、これまでも研究者たちによって、それぞれ異なった角度からアプローチがなされている(詳しくは本論文の各章で適宜紹介していく)。しかし最終的には、おおむね上述した錢鍾書の發言を裏づける方向に流れてしまい、李賀の詩にあらわれる長大な時間や世の轉變無常は、人間の短い一生を際立たせるものとして捉えられるのが常なので

あった。

このような傾向は、何に起因しているのか。一つ考えられるのは、病弱であり、二十七歳で夭折したという李賀の傳記的背景である。李賀の生涯を知るための基礎資料の一つである晩唐・杜牧の「李賀集序」(『樊川文集』卷十)に「賀生二十七年死矣(賀は生まれて二十七年で亡くなった)」と書かれているように、李賀は二十七歳の若さで世を去った。また彼自身の詩の中にも、たとえば「出城寄權璩楊敬之」詩(『李賀歌詩編』卷一)(6)に「自言漢劍當飛去、何事還車載病身(自ら言う 漢劍 當に飛び去るべしと、何事ぞ 還車 病身を載す)」、また「示弟」詩(卷二)に「病骨獨能在、人間底事無(病骨、獨り能く在り、人間 底事か無からん)」とあるなど、しばしば病身の自畫像が描かれている。こうしたことから、李賀はたえず死を恐れていた、或いは一直線に死に向かつていく存在として自己を認識していたとみなされることは珍しくない。たとえば、上尾龍介氏は「李賀の二十七年の短い生涯を貫いたものは、病弱の彼に絶えずおそいかかった死への恐れであり、「死」という一つの沼に、絶えず注ぎ込んでやむことのない滅びの翳を浮かべた感情のつめたい流れであった。生涯を、この流れのなかに浮かべ、そして終えていった李賀は、あらゆるものを、「死」へと導かれる一本の絲の上において捉えた」と述べ(7)、河田聰美氏も「李賀の人生への思索」は、「常に死に向かう存在としての自己認識を出発点としていた」と述べている(8)。いわば、病氣や夭折という外的要素と結びつけられる形で、作品そのものが解釋されているのである(9)。こうした方法は、李賀の時間意識を讀みとく際にも、同じように適用される。たとえば張宗福氏は、李賀の「苦晝短」(卷三)の詩句「飛光飛光、勸爾一杯酒。吾不識青天高、黃地厚。惟見月寒日暖、來煎人壽。……使之朝不得迴、夜不得伏。(飛光飛光、爾に一杯の酒を勸

(6) 李賀詩の引用は、宣城本『李賀歌詩編』四卷、外集一卷(臺灣中央圖書館影印、一九七二)による。以後、李賀の詩を引用するときは同書の卷數のみを挙げる。
(7) 「全唐詩にあらわれたる「死」字与李賀詩」(『東方學』第三五輯、一九六八)。
(8) 「李賀と時間」(『中國文化——研究と教育』四三號、一九八五)。また河田氏は、同論文の中で「自然的時間の描寫は、李賀詩の場合常に、李賀という存在の有限性及び卑小さを鮮明化する役割を果すのである」と述べている。ここにいう「自然的時間」とは、河田氏の定義によると「過去から未來へと綿々と流れる時間」のことであり、「この時間の特徴は無限性にある」と説明されている。

(9) このような作品理解の方法は、中國の研究界においても今なお根強い。たとえば、李德輝氏は『李賀詩歌淵源及影響研究』第一章・第二節「李賀的病變與文變」四一頁(鳳凰出版社、二〇一〇)で次のように述べている。「由於所患爲難以治癒的痼疾，李賀比任何一位唐代詩人都害怕死亡，貪戀人生。他總是感到死亡的威脅在日益迫近，這種壓力又時時產生一種強大的反推力，帶來一系列的反應，影響到他的文學創作：一方面在詩中感歎年命奄忽，大寫縱酒放歌、聲色之樂；另一方面又倍感生命的絕望，因此經常無端生出好景不長的感慨。」

めん。吾は識らず 青天の高く、黄地の厚きを。惟だ見る 月は寒く日は暖かく、來りて人壽を煎るを。……之をして朝には廻るを得ず、夜には伏するを得ざらしめんとす」を引いて(10、次のように言っている。

時間永恒、而對於身染沈疴的詩人而言，詩人能够更加敏銳地感受到「時間」所帶來的「月寒日暖」，感受到生命更爲短促，應該說，李賀的這種與衆不同的感受與他的疾病是分不開的。(時間は永久に流れるが、身を宿痾に侵された詩人にとっては、時間によってもたらされる「月の寒さと太陽の暖かさ」はいっそう鋭敏に感じ取ることができ、生命はいっそう短く感じ取られるのであって、衆人とは異なる李賀のこうした感受性は、彼の疾病と切り離すことはできないと言うべきである)(11)

この張宗福氏の考えの根底にあるのは、死に至る病魔に侵された人間はたえず死の影におびえ、生命の短さを強く自覺しているはずだという先入観にほかならない(12)。詳しくは本論文の各章で適宜紹介していくが、従来の研究には、張宗福氏のように、夭折・病弱によって強いバイアスがかかった状態で李賀の時間意識を読み解こうとしているものが多い。そのため、テキストとしての詩そのものに對する分析はなおざりにされ、結果として錢鍾書の見解と同工異曲の指摘がこれまで何度も繰り返されてきた。李賀の詩の内容をみだりに當時の時代背景と結びつけて諷刺の意を認めようとする清朝考證學者を批判し(13)、作者と作品を極力切り離して表現そのものに目を向けている錢鍾書でさえも、先ほど引用した『談藝錄』の後の部分で、「千年倏忽之感，偏出於曇華朝露如長吉者(千年さえもあつという間に過ぎ去ってしまったという感覚は、ひとえに長吉のごとく月下美人や朝露のはかなさを持った者からこそ出現したのである)」と述べており、時間に對する李賀の特異な感覚を、彼の短い壽命に起因するものとみなしているのである。

誤解のないよう述べておくが、筆者は決して詩人の傳記的事柄や時代背景を詩の解釋に持

(10) この「苦晝短」については、本論文の第五章にて詳しく分析を加える。

(11) 張宗福『李賀研究』第十章「李賀詩歌的病態美」二〇五頁(巴蜀書社、二〇〇九)。

(12) 李賀の詩の内容をみだりに當時の時代背景と結びつけて諷刺の意を認めようとする清朝考證學者を批判し、作者と作品を極力切り離して表現そのものに目を向けている錢鍾書でさえも、先ほど引用した『談藝錄』の後の部分で、「千年倏忽之感，偏出於曇華朝露如長吉者(千年さえもあつという間に過ぎ去ってしまうという感覚は、ひとえに長吉のごとく月下美人や朝露のはかなさを持った者からこそ出現したのである)」と述べており、時間に對する李賀の特異な感覚を、彼の短い壽命に起因するものとみなしている。

(13) たとえば、李賀の詩に注した清の姚文燮が、ことごとく時事を持ち出してきて詩の内容に牽強していることを「逞其臆見，強爲索隱(その臆測をたくましくして、詩に隠された意味を強引に求めている)」と批判している(『談藝錄』五五頁)。

ち込むべきでないと考えているわけではない。詩人によつては、そうしたアプローチが効果的な場合もあるだろう。しかし少なくとも、李賀に關していえばそれは有効ではない。その理由は、彼の詩の多くが樂府・歌行體であり、繫年がほとんど不可能だからである。横山伊勢雄氏によると、李賀の「全詩二四二首中、五十%強の一二三首が樂府題をつけたもの」だという⁽¹⁴⁾。李賀の時間意識が如實に反映された例として、錢鍾書が列舉した十首を見てみても、②「浩歌」・⑦「日出行」・⑧「拂舞歌詞」の三首は『樂府詩集』に採られており、それ以外のものも、①「天上謠」・③「秦王飲酒」・④「古悠悠行」・⑥「後園鑿井」・⑨「相勸酒」の五首は樂府體で書かれている。樂府詩の様式的特徴の一つは、松浦友久氏が「樂府・新樂府・歌行論——表現機能の異同を中心に——」で述べているように⁽¹⁵⁾、「視點の三人稱化・場面の客體化」であり、詩人の個別的・具體的狀況は原則として樂府詩の内容には反映されない以上、李賀の詩を彼の傳記的背景と結びつけて讀むのは極めて危険と言わざるをえない⁽¹⁶⁾。にもかかわらず、從來の研究では、李賀の生涯と密接に結びつけた上で、彼の時間意識がその作品中から恣意的に讀みとられていた。李賀に關する最新の研究成果である吳企明氏の著書『李長吉歌詩編年箋注』(中華書局、二〇一二)であり、ほぼ全ての詩が半ば強引に編年されていることは、生涯と作品とを密着させる風潮が今なお問題視されていない現状を象徴している。

以上の理由により、本論文では主としてテクスト論的見地から李賀の詩にあらわれた時間意識を分析し、その特質を論じる。錢鍾書の見解を批判的に乗りこえ、無窮なる世の變化と有限なる人生との對比の構圖に還元されない、時間の新たな捉え方を李賀の詩から讀みとつた上で、その時間意識を中國思想史の流れの中に位置づけるとともに、そうした時間の把握を可能にしたところの、彼の詩の根底に流れる特殊な志向について明らかにすることを目指す。

本論文の構成は以下の通りである。

第一章「樂府」「巫山高」から見た李賀詩の特質

第二章「神女のなごり——神女廟に寄せる詩人の思い——」

第三章「李賀の詩における無窮なる時間と永遠の現在」

(14) 横山伊勢雄「李賀小論——比興の手法を中心として——」(『中國文學研究』第二號、一九六一) 七三頁。

(15) 『中國文學研究』第八期(早稻田大學中國文學會、一九八二)。のち同氏著『中國詩歌原論』(大修館書店、一九八六) 所收。

(16) 本論文の第一章・第八節「結び」で指摘するように、李賀の樂府の中には、從來の樂府作品の枠には収まらないものが含まれるが、それは知識人の間で共有されていた「觀念の共同體」から自由な立場で制作されている點が特異なのであり、傳統的な樂府の様式についてはあくまで遵守されている。

第四章「李賀の詩にみる循環する時間と神仙の死」

第五章「停止から破壊へ——李賀の詩における太陽の形象——」

終章「結論」

第一章では、李賀の樂府「巫山高」を他の詩人の手になる同題の樂府詩と比較・分析することにより、巫山神女の物語に對する兩者の捉え方に明確な違いがあることを指摘し、その違いを通して李賀の時間意識の一端を浮かび上がらせる。

第二章では、神女が祀られた廟を主題にして詠んだ李賀の詩を分析することで、前章で提示した問題を再確認するとともに、廟に祀られた神女を「無窮なる時間の囚われ人」として捉える、李賀の特異な發想について考察を加える。

第三章では、李賀の詩にしばしば現れる無窮の時間に照準を合わせ、その捉えられ方が從來の詩人との間で大きく異なっていることを論じる。彼の詩にあらわれる無窮の時間は決して一様なものではなく、大きく二類に分けられる。一つは、事物にほとんど變化を與えぬまま、或いは短い周期の變化をとめないつも、結局はもとの状態に回歸させながら無窮に續いてゆく時間であり、もう一つは、あらゆる人や神仙を死に追いやり、スケールの大きな變化を世界にもたらす時間である。本章では、李賀の三篇の詩、「蘇小小歌」と「莫種樹」および「李憑箏篋引」を中心に引き上げ、前者のタイプの時間について論じる。

第四章では、前章で保留にしていた問題、すなわち李賀の詩にしばしばあらわれる、あらゆる人や神仙を死に追いやり、スケールの大きな變化を世界にもたらす無窮の時間について検討を加える。特に李賀の「官街鼓」と、錢鍾書も挙げていた「浩歌」に共通して確認できる「幾回もの神仙の死」という特異なイメージに着目し、やはり錢鍾書が挙げていた「三月過行宮」に描かれた宮女の形象と関連づけて入念に分析することにより、李賀の時間意識をまた別の視点から明らかにする。

第五章では、李賀の「苦晝短」および錢鍾書も挙げていた「日出行」と「秦王飲酒」において、時間の象徴として特徴的にあらわれている太陽の形象に着目し、その描かれ方を分析することによって、これまでとはまた別の角度から彼の時間意識にアプローチを試みる。

終章では、序章において提示した近現代における李賀研究の課題を、本論文がこれまでの各章で論證して得た新たな研究成果によって如何に乗り越え得るのかという観点から全體を振り返り、加えて各章の結論を改めて整理して提示する。

なお本論文は、以下の既發表論文を改訂して再構成し、新たな記述を加えたものである。

第一章「樂府文學史上における李賀の位置——「巫山高」に基づく考察——」

〔『東京大學中國語中國文學研究室紀要』第八號、二〇〇五年、一一—二四頁〕

第二章「李賀と李商隱を隔てるもの——神女のなごり、「神女廟」に寄せる詩人の思い——」

〔『東京大學中國語中國文學研究室紀要』第六號、二〇〇三年、八九—一三〇頁〕

第三章 「李賀の詩にあらわれた時間意識について——神女の時間、永遠の現在——」

（『日本中國學會報』第六一集、二〇〇九年、一〇五—一二八頁）

第四章 書き下ろし

第五章 「李賀の詩における時間認識についての一考察——太陽の停止から破壊へ——」

（『東方學』第一二〇集、二〇一〇年、五一—六八頁）

第一章 樂府「巫山高」から見た李賀詩の特質

一 はじめに

白居易（七七二―八四六）、元稹（七七九―八三二）が新樂府運動を提唱した中唐の元和年間（八〇六―八二〇）、もっぱら擬古樂府（古樂府に擬した傳統樂府）によつて名を成した詩人に李賀（七九一―八一七、字は長吉）がいる（1）。同時代の沈亞之（七八一―八三二）が「序詩送李膠秀才」（『沈下賢文集』卷九）で「余故友李賀、善擇南北朝樂府故詞、其所賦亦多怨鬱悽艷之功（余の故友李賀は、善く南北朝の樂府故詞を擇び、其の賦する所も亦た怨鬱悽艷の功多し）」と述べ、『新唐書』卷二百三「李賀傳」にも「樂府數十篇、雲韶諸工皆合之絃管（樂府數十篇、雲韶の諸工皆之を絃管に合わす）」とあるなど、樂府の作り手として李賀を評價する發言は、早い時期より文獻には散見する。もともと實際に李賀の詩集をひもとくと、沈亞之のいう「南北朝の樂府故詞」を選んだもののみならず、漢魏系の古樂府に擬した作品も數量的には多く目につく。次に引く「巫山高」（『李賀歌詩編』卷四）（2）は、その一つである。

碧叢叢

高插天

大江翻瀾神曳煙

楚魂尋夢風颼然

曉風飛雨生苔錢

瑤姬一去一千年

丁香筇竹啼老猿

古祠近月蟾桂寒

椒花墮紅濕雲間

碧 叢叢

高 天を挿す

大江 瀾を翻し 神 煙を曳く

楚魂 夢を尋ねて 風 颼然たり

曉風 飛雨 苔錢を生ず

瑤姬 一たび去りて一千年

丁香 筇竹 老猿啼く

古祠 月に近く 蟾桂寒し

椒花 紅を墮とす 濕雲の間

この詩に對して、清の黎簡は「巫山高作者當以此爲第一（巫山高の作は當に此を以て第一と爲すべし）」と高い評價を與えるが（3）、その理由は語られていない。漢鼓吹鐃歌十八曲の一つである「巫山高」を古辭とし、六朝・唐を通じて文人達の手により制作された擬古樂

（1）白居易の新樂府五十首は、朱金城『白居易年譜』（上海古籍出版社、一九八二）によれば、憲宗の元和四年（八〇九）の作。李賀は當時十九歳である。

（2）李賀詩の引用は、宣城本『李賀歌詩編』四卷、外集一卷（臺灣中央圖書館影印、一九七二）による。以後、李賀の詩を引用するときは同書の卷數のみを擧げる。

（3）黄陶庵評・黎二樵批點『李長吉集』卷四（掃葉山房石印、一九二五）。

府の「巫山高」は、『樂府詩集』卷十七に全部で二十二首収録されている。これら数ある「巫山高」の中より、いかなる基準をもって黎簡は李賀のそれを「第一」とみなしたのだろうか。本章は、李賀の「巫山高」を、他の詩人の手になる同題の樂府詩と比較・分析することにより、李賀の樂府詩に内在する特質を明らかにするとともに、「巫山高」の背景にある神女の物語のとらえ方を通して、李賀の時間意識の一端を浮かび上がらせんとする試みである。

二 李賀の樂府詩に關する先行研究

李賀の樂府詩に關する研究には、すでに一定の蓄積があり、專論も確認できる。たとえば山崎みどり氏の「李賀の樂府詩——樂府詩史における繼承と展開——」はその一つであり（4）、李賀が樂府作品をものする際に、その樂府の古辭をいかに繼承し、發展させたかということを、豊富な例を挙げながら論じている。山崎氏によれば、李賀の樂府は「古辭の意や語句を用いても、それに密着はせず自由に内容を發展させ」、かつ「古辭との接點は、あくまでも生かされて」おり、「そのうえで、語句のもつ意味が轉換され、内容に變化が與えられ」ているという。なお同論文では、「巫山高」には觸れられていない。

一方で、増田清秀氏は、論文「中唐詩人の樂府」の中で、李賀の古樂府の作辭が長短錯雜して、リズムの變化した句が多いことに言及し、それを「古樂府に、いま一たび音樂的生命を與えようとする意識」のあらわれとみなす（5）。増田氏は舉げてはいないが、その特徴は確かに「巫山高」にも當てはまる。冒頭に三字句を並べた、全九句からなる雜言體の「巫山高」は、李賀より前に作例を見ない。従來の「巫山高」は、ほとんどが五言八句の齊言體である（6）。また「巫山高」以外でも、たとえば李賀の「大堤曲」（卷二）は、三言・五言・七言から成る長短句であるが、先行する擬古樂府の「大堤曲」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「長短錯雜して、リズムの變化した句」を用いた李賀獨自の作辭といえるだろう。高木重俊氏は、李賀の「大堤曲」が呈する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、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が、それには疑問點もある（7）。

（4）『中國詩文論叢』第一集、一九八二。

（5）『中國文學報』第二一冊、一九六六。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）に所収。

（6）例外として、初唐・閻立本の「巫山高」は起句と第三句が「君不見」を含む十字句で、あとは七言の全十六句である。ただし、樂府體の詩で「君不見」の三字が他の句から突出するのは珍しくなく、その意味では雜言詩とはいえない。

（7）高木重俊「李賀と新題の樂府——特に古樂府との關連において——」（『函館大學論究』第八輯、一九七四）。ただし、本章の第一節「はじめに」で一部を引いた沈亞之「序詩送李膠秀才」には、「惜乎其終亦不備聲絃唱（残念なことに結局「李賀の樂府は」管弦の音樂に乗

似たような指摘は、中国側の研究者からもなされている。たとえば李德輝氏によると、李賀の古題樂府は強い「反律化」の傾向があり、齊・梁から唐に至って制作された近體の樂府が、少なからず李賀の手によって古體、或いは雜言に改められたという（8）。李氏は、五言八句を標準的詩形としていた樂府「上之回」を、李賀が三言句中心の雜言體で制作した例などを挙げるが、「巫山高」もまた類似した作例として同論文中に引かれており、雜言にされることによって、五言古詩の平板さは解消し、韻律に富んだ躍動感と飄逸さが得られた（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）と述べている。

以上、李賀の樂府に關する先行研究を整理してみて気づかされるのは、詩形や韻律といった形式面からのアプローチを試みているものが多いのに比して、内容に深く切り込んだものが稀な點である。先ほど引いた山崎みどり氏の論文は、内容面に關する研究といつてもよいものの、主として李賀の樂府詩における個々の用語の使い方や全體の構成について、もともと樂府古辭との一對一の比較において違いを見出す手法をとっており、通時的な視點を欠いている。古辭と李賀の作との間に存在する他の詩人の擬古樂府、および同時代の作例をも見なければ、李賀の樂府詩の特質を正確にとらえることは難しいだろう。ゆえに本章では、李賀の「巫山高」それ自體の分析に加えて、六朝から唐にかけて制作された歴代の「巫山高」をも、比較の對象として適宜參照していくことにする。

三 李賀「巫山高」第三・四句をめぐる様々な解釋

「巫山高」の古辭は、蜀の地にいる旅人の客愁を主題とする（9）。ところが後世の擬古樂府では、『樂府詩集』卷十六に引く、唐・吳兢『樂府古題要解』に「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（齊の王融『想像す巫山の高きを』、梁の范雲『巫山高きこと極まらず』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）」と指摘されるように、望郷の念をいなく旅人の姿は描かれず、それに代わって神女の傳説が構成要素として取り込まれている。吳兢のいう「陽臺神女之事」とは、言うまでもなく、宋玉の作と伝えられる「高唐賦」序（『文選』卷十九）に見える、楚王が晝寢の夢に神女と契りを交わした故事のこと（10）。その點においては、李賀の「巫山高」も

せて歌われることはなかった」とあり、高木氏の説明とは食い違ふ。

（8）李德輝「論李賀樂府詩的復與變」（『湖南科技大學學報』社會科學版第七卷・第四期、二〇〇四）。

（9）「巫山高、高以大。淮水深、難以逝我欲東歸、害梁不為。我集無高、曳水何梁。湯湯回、臨水遠望。泣下霑衣、遠道之人心思歸。謂之何。」（『宋書』卷二十二「樂志四」）

（10）以下は「高唐賦」序の概要である。「かの昔、楚の襄王が宋玉と雲夢の臺に遊んだ折、高唐觀の上空に變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、先君である懷王が高唐に遊んだ折、晝寢の夢に巫山の神女が現れて枕

例外ではない。ただ、そこに見出される「陽臺神女の事」は、決して理解しやすい形で詩に「雑えられて」はいない。神女の傳説にちなんだ措辭を含むのは、第三・四句「大江翻瀾神曳煙、楚魂尋夢風颼然（大江瀾を翻し神煙を曳く、楚魂夢を尋ねて風颼然たり）」であるが、この難解な二句の解釋をめぐって、諸家の間では意見の相違が見られるのである。たとえば明の曾益は、次のように注する（11）。

神曳煙、迷濛。楚魂尋夢、襄王神女交會。風颼然、過疾也。

これによると、第三句の「神煙を曳く」は、煙霧がたちこめるさま、第四句の「楚魂夢を尋ねる」は、楚の襄王と神女が夢の中で契りを交わした出來事を指すことになる（12）。そしてこの「交會」は、風の吹きすぎるように、たちまち昔日の事件になってしまったもの、いふなれば現在とは切り離された、「高唐賦」序に述べられている過去の傳説的時間の中で行われた「交會」なのだ、曾益はこの二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、さらに碎いて前後關係を説明している（13）。

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。

やはり王琦も「曳煙」を流れる雲とみなし、「楚魂尋夢」を「昔日」——はるか昔、この地で楚王が神女を夢に見たことを指すとしている。もはや人けのない巫山に神女傳説のなごりは見られず、今となつては生い茂った竹林と悲しげな猿の聲が、空しく耳目に觸れるのみ。曾益・王琦ともに、傳説の舞臺としての遠い過去と、詩の舞臺としての現在とをはっきり區別し、現在における神女の不在を強調している點に注意しておきたい。

それに對して、近人の葉葱奇氏は、亡くなった楚王の靈魂がかつて夢で契りを交わした神女を尋ねて巫山にやって來たが、彼女はすでにこの地におらず、逢うことはできなかったの

席を薦め、契りを交わした話を語る。神女は去るに當たつて、『妾は巫山の陽、高丘の阻に在り。旦に朝雲と爲り、暮れに行雨と爲る。朝朝暮暮、陽臺の下にあり』と懷王に告げたという。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」が神女の別稱であることは、李善注の引く『襄陽耆舊傳』に見える。

（11）曾益注『昌谷集』卷二（東京内閣文庫藏明刊本景照。以下、曾益注はこれによる）。

（12）「高唐賦」序によれば、夢の中で神女と契りを交わしたのは懷王だが、曾益注が襄王としているのは、「神女賦」序（『文選』卷十九）の「楚襄王與宋玉遊於雲夢之浦、使玉賦高唐之事。其夜王寢、果夢與神女遇」という記述に基づくものと思われる。

（13）『三家評注李長吉歌詩』所收、王琦彙解『李長吉歌詩』卷四（中華書局、一九五九）。以下、王琦注は同書による。

だとする、新しい説を提示している(14)。

中四句説、楚襄王の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、爲時已久了。

一方で、葉葱奇氏は「神曳煙」を「彷彿時行行雲女神往來其間」と理解し、流れる雲に徘徊する神女のイメージを強く認めているのだが、「彷彿（あたかも）のようだ」二字がつけ加えられているのは、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、葉氏と時代は前後してしまうのだが、陳本禮『唐李賀協律鉤元』卷四の引く清の董伯音の注に「江翻瀾、疑爲神女曳裾也。風颯然、疑爲襄王尋夢也」という興味深い指摘が見える(15)。涼しげな風(『説文解字』に「颯、涼風なり」)に、さまよう襄王の魂を聯想するのみならず、長江にひるがえる白波に神女の姿を感じとる董伯音の説は、中國ではほとんど黙殺されているが、却って日本の研究者には、少なからず影響を及ぼしたようだ。たとえば、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(神女と會せし時の)をたどる如く、風がしなやかに吹く」と譯されており(16)、董伯音の説を参照したとおぼしい。また、荒井健氏も、第四句を「楚の國王の魂が昔の夢を尋ねて來たのか、夜風はさやさやと吹くが」と解しており(17)、やはり「颯然として」吹く風に、さまよえる楚王の魂への聯想を働かせている。齋藤响・原田憲雄兩氏の譯もこれを襲う(18)。一方「神曳煙」に関しては、日本の譯注いずれもが、單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譯をしている(19)。

「瑤姬一去一千年」という第六句、また第八句にみえる、神女を祀っていると思われる祠の存在からみると、李賀の描いた巫山に流れる時間は、かつて高唐觀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も見える。その點では、曾益と王琦が「神曳煙」三字を煙霧もしくは流れる雲を形容するレトリックとみなし、

(14) 葉葱奇編訂『李賀詩集』(人民文學出版社、一九五九)二五五頁。

(15) 陳本禮『唐李賀協律鉤元』卷四(香港中文大學、一九七三)。

(16) 鈴木虎雄注釋『李長吉歌詩集』下(岩波文庫、一九六一)一六六頁。

(17) 荒井健注『李賀』(岩波書店、一九五九)一五三頁。

(18) 齋藤响譯注『李賀』(集英社、一九六七)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」、原田憲雄譯注『李賀歌詩編』三(平凡社東洋文庫、一九九九)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」とそれぞれ譯されている。

(19) 「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」(荒井健譯)、「下の長江には大波がさかまいて、神女が雲をたなびかせて過ぎたもう」(齋藤响譯)、「大江に波翻がえり、神女は雲となつてたなびき」(原田憲雄譯)。

「楚魂尋夢」を「昔日」の事件と解したのは、極めて合理的な判断ともいえるだろう。しかし、時間的な不整合を理由にして、詩の一部分のみを都合よく過去に屬せしむるのは、正しいテクストの読み方とはいいい難いのではないか。王琦らと較べると、現代の注釋家たちは、比較的柔軟な姿勢で翻譯を試みているように思われる。それでは李賀の「巫山高」第三・四句を、我々は一體どのように解釋するべきなのか。それを詩全體の中でとらえるために、まずは歴代の同題樂府詩と比較してみたい。

四 六朝詩人の「巫山高」

六朝詩人の詠んだ「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、『謝宣城詩集』（卷二）にも收録されている。そのうちの一つ、范雲の「巫山高」『樂府詩集』卷十七、以下に引用する「巫山高」は皆これによる）をまず見てみよう（20）。

巫山高不極	巫山	高きこと極まらず
白日隱光暉	白日	光暉を隱す
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	暮雨は歸る
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

吳兢は「雜うるに陽臺神女の事を以てし、復た遠望思歸の意無き」例としてこの詩を挙げている。「高唐賦」序にみえる、懷王の夢に現れた神女の科白「願薦枕席（願わくば枕席を薦めん）」が第七句に、神女が去りぎわにのこす科白「妾在巫山之陽、高丘之阻。旦爲朝雲、暮爲行雨（妾は巫山の陽、高丘の阻に在り。旦には朝雲と爲り、暮には行雨と爲る）」が第三・四句に、それぞれ「陽臺神女の事」として「雜え」られているのは確かである。そうである以上、詩の末尾で「相望む」相手は、雲や雨に姿を變化させた神女と考えても差支えないと思われる。ただ、「相望む」主體が誰なのかは判然としない。すでに本論文の序章で述べたように、樂府の様式的特徴の一つは「視點の三人稱化・場面の客體化」であり、作者の個別

（20）六朝期の「巫山高」に關しては、樂府詩を讀む會「六朝樂府詩譯注」（二）『中國學研究論集』十、二〇〇二 および同會「六朝樂府詩譯注」（三）『中國學研究論集』十一、二〇〇三に詳細な譯注がある。參考にさせて頂いた。

的・具體的狀況は原則として樂府作品の内容には反映されないので(21)、ここで「相望む」のも詩人の范雲でないことは疑いがない。神女との再會を期待している楚王とも、蜀の地にいる旅人とも解釋できるが、それを特定する必要はないだろう(22)。いずれにせよ、「相望んだ」結果は「空しく依依たり(むなしく思い焦がれるばかり)」であり(23)、願いは叶えられないものとされて一篇は結ばれる。

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」もまた、似たような趣向を持っている。

想像巫山高	想像す 巫山の高きを
薄暮陽臺曲	薄暮 陽臺の曲 <small>くま</small>
煙雲乍舒卷	煙雲 乍 <small>たちま</small> ち舒卷し(24)
猿鳥時斷續	猿鳥 <small>えんちよう</small> 時に斷續す
彼美如可期	彼 <small>か</small> の美 期すべきが如し
寤言紛在矚	寤言 紛 <small>しほく</small> として矚 <small>しほく</small> に在り
惘然坐相望	惘然として 坐 <small>そぞ</small> ろに相望む
秋風下庭綠	秋風 庭綠 <small>くだ</small> に下るを

第三句「乍ち舒卷す」——にわかに廣がつては收縮する「煙雲」の超自然的な動きを目にして、やはり匿名性の高い作中の人物は、「彼の美 期すべきが如し」と神女の到來を予感し、逢つて語りあう様子まで目に浮かばせる(25)。しかし、そうして期待に胸を膨らませた結果はというと、「惘然坐相望、秋風下庭綠」——失意に打たれて空しく秋の情景を眺めやるばかり、神女はやはり現れないのである。

ここまで見てきたように、范雲と王融の「巫山高」における神女は、いずれも思慕の対象として捉えられており、かつ雲や雨がその存在を予感させる記號として機能していた。こうした神女の化身としての雲や雨は、六朝・唐代を通じて制作された「巫山高」に、詩の構成要素としてほば欠かさず組み込まれている。

(21) 本論文の「序章 近現代における李賀研究の課題と本論文の構成」五—六頁参照。

(22) 第七句は「枕席 竟に誰にか薦めん」と読み、枕席を薦めるべき相手——楚王——はもういない、と解釋することもできる。その場合、第八句で「相望む」主體は、神女もしくは旅人となるが、いずれにせよ本論文の結論には影響を及ぼさない。

(23) 潘岳「寡婦賦」(『文選』卷十六)の李善注に「依依、思戀之貌」とある。

(24) 『玉臺新詠』卷四、『古詩紀』卷五十七では、「煙雲」を「煙霞」に作る。その場合は朝焼け、或いは夕焼けに赤く染まった雲となる。なお、この句は「高唐賦」序の「望高唐之觀、其上獨有雲氣、崢嶸直上、忽兮改容、須臾之間、變化無窮。」とあるのを踏まえる。

(25) 清・張玉穀『古詩賞析』卷十八に「紛在矚、言若在目前也。」

雲來足薦枕　　雲來りて　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　　靄靄として朝雲は生ず

（唐・鄭世翼「巫山高」）

このように雲と雨が對語となる例が多いが、結果として、それは神女のメタファーとしての安定性をもたらしている。雲の到來に神女出現への期待を膨らませるも、司馬相如の琴の彈奏に卓文君が心惹かれたようには上手いかず、雨となって行き過ぎてしまった、とうたう陳の後主の「巫山高」、これもまた范雲、王融のそれと同じ系譜に連なるが、次に引く齊・虞羲の「巫山高」の末二句には、そうした詩人たちの發想の根幹があらわれていて興味深い。

高唐一斷絶　　高唐　　一たび斷絶す
光陰不可遲　　光陰　　遲ひとつべからず

つまるところ、神女と楚王が高唐觀において夢裡に契りを交したのは、現在とは「斷絶」された昔年の傳説的事件であり、だからこそ神女の再來を望んだとて、それが叶えられるはずもない。詩人たちはそう割り切った上で、雲や雨に傳説のなごりをのこす巫山の姿を「巫山高」に詠んでいたのである。

五　李賀「巫山高」第三・四句の再考

本節では、六朝期の「巫山高」が呈していた相貌を念頭に置いた上で、第三節で保留にしていた李賀「巫山高」の第三・四句、

大江翻瀾神曳煙　　大江瀾を翻し　神　煙を曳く
楚魂尋夢風颼然　　楚魂夢を尋ねて　風　颼然たり

にもう一度、目を向けてみたい。すでに述べたように、曾益と王琦は「楚魂尋夢」を、かつてこの地で行われた楚王と神女の「交會」と理解していた。彼らがそのような判断を下したのは、恐らく前章で見てきたところの、歴代「巫山高」の世界觀に留意したためである。すなわち、楚王の夢に神女が姿をあらわしたのは、高唐觀での一夜かぎりであり、今となっては誰一人としてその再現は叶わない。楚王も例外とはなり得ず、「夢を尋ねる」のも一度かぎりではなくてはならぬというのが、曾益らの立場なのだと言つてよい。

一方で、曾益は「風颼然たり」を「過ぐること疾きなり」と訓じていた。「颼」という字の訓詁については、第三節で示した「涼風」のほかに、「疾風」の義も確かに存在する。たとえば、後漢の馬融「廣成頌」(『後漢書』卷六十上「馬融傳」引)には、帆を張った舟が航行するさまを「颼風に靡き、迅流を陵ぐ」と述べた箇所があるのだが、そこに李賢は「颼、疾風なり」と注している。だが、吹きぬける疾風を想定するのならまだしも、「風颼然」の三字をもって、「楚魂尋夢」という出来事が、疾風の吹きすぎるように、たちまち遠い過去の事件になってしまったことを表すとみなすのは、いくら詩の表現であるとはいえ、無理を感じざるをえない。にもかかわらず、このいささか強引な釋義を曾益がせざるを得なかったのも、やはり神女と楚王の不在を前提とする傳統的な「巫山高」の世界観に依拠した結果なのだと思われる。

それでは、第三句の「楚魂尋夢風颼然」七文字から、我々は何を読みとるべきだろうか。まず注目したいのは、「楚魂」という語である。高唐神女の傳説において、楚の懷王と神女が契りを交わすのは夢の中である。古來中國では、人が夢を見ているとき、魂は肉體を離れるものと考えられており、遊離した魂のことを「夢魂」と呼んだ。「高唐賦」序における楚王は、神女が思慕を寄せて訪れる相手としてあり、従來の「巫山高」にも、雨と化した神女が「荊王(＝楚王)を逐う」というような詩句が散見される(26)。その一方で、先に引いた范雲の「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歎く楚王の描寫とも考えられるだろう。なお「高唐賦」序には、懷王が神女のために廟を建てたという記載はあるが、夢から醒めた懷王が神女に思慕を寄せたという記述は見えない。神女傳説に變化が生じたのか、あるいは楚王の側が神女を求めるという話型も古くから存在していたのか、それを考察する餘裕は今はないが、いずれにせよ、楚王が神女に思いを寄せるという詩句は、歴代の「巫山高」の中に少なからず見出すことができる(27)。さらに時代が降って中唐期になると、孟郊(七五一―八一四)「巫山高」(本章第七節にて詳述する)の詩句「目極魂斷望不見(目を極むれば魂は斷たれ 望めども見えず)」のように、「魂」という語を用いて楚王の悲しみを表したのもあらわれる。

すなわち、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傳説の中に潜んでいたと言つてよい。しかし「楚魂」という語そのものは、歴代の「巫山高」に用いられていないばかりか、李賀以前の詩にも用例を見出すことができない。「楚」と「魂」を同じ句の中で用いた例としては、どちらも晩唐の詩人であるが、李咸用の「巫山高」(『樂府詩集』に未收、『全唐詩』卷六百四十四による)に見える詩句「楚王魂夢春風裏」と、齊己

(26) たとえば「徘徊作行雨、婉變逐荊王」(沈佺期「巫山高」)や「雲藏神女館、雨到楚王宮」(皇甫冉「巫山高」)などが、それに當たる。

(27) たとえば、齊・劉繪の「巫山高」に「出沒不易期、嬋娟似惆悵」とあるのは、神出鬼没で逢うのが難しい神女に對して、楚王が心惹かれつつ、失意に打たれる様子である。また本章第四節で引いた王融や陳の後主の作も類似した趣向をもつ。

の「巫山高」に見える詩句「楚王憔悴魂欲銷」を擧げることができる。ただ、この二人と李賀との間には決定的な違いがある。それは、「楚王」という語を用いて魂の主を明示しているか否かという点だ。すなわち李賀の「巫山高」においては、「楚魂」という壓縮された表現が選びとられることによって、魂の主が決して限定されないようになっている。樂府の「巫山高」が高唐神女の物語を背景にもつ以上、「楚魂」といえば「楚王の魂」がまず想起されて然るべきであろう。だが、抽象性の高い「楚魂」という語は、従来の「巫山高」ですでに定型化されていた楚王のイメージの枠内に収まらず、その意味を無限定に廣げていき、讀者に様々な聯想をうながす⁽²⁸⁾。

次に注意すべきは、「楚魂尋夢」と「風颺然」との意味的なつながり方が曖昧にされていることである。両者は合わせて一つの句を構成してはいるものの、互いにどのような関係にあるのか明瞭ではない。それを曾益は、「風颺然」を「過ぐること疾きなり」と解することによって、「楚魂尋夢」との関係性を半ば強引に明確で論理的なものにしていた。しかし、曖昧さを排してただ一つの正解を求めることは、時としてテキストのもつ可能性を大いにせばめてしまう。楚王の靈魂が今でも神女をさがし求めているとする葉葱奇氏の解釋（楚襄王的靈魂在涼風颺颺裏來尋夢中的神女）も、曾益らとは一線を畫しているとはいえ、やはり靈魂と風とは分離されている怨みがある。「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譯、および「楚の國王の魂が昔の夢を尋ねて來たのか、夜風はさやさやと吹く」という荒井健氏の譯こそが、ここではよりふさわしい。具體的な「楚王」ではなく、形の定かでない「楚魂」であることが、一見すると斷絶のある「風颺然」への飛躍を可能にする。さまよう魂と、さやさやと方向も定まらず吹く無形の風は、相互に浸透し、その屬性を互いに交換しあっているのである。

續いては、詩の中における順序は逆になるが、第三句「大江翻瀾神曳煙」の句について再検討してみたい。本章第四節で見てきたように、従来の「巫山高」における煙や雲は、形を變えた神女そのものの、言いかえれば神女を表す一種のコードとしてあった。すでに擧げた例において、「雲（煙）」が必ず主語として用いられているのも、そのためである。それに對して、李賀は神女を「神」一字によって表し、「煙」を目的語の位置にすることによって、「煙（雲） 〓 神女」の圖式にあえて動搖を與えている⁽²⁹⁾。もう一つ注意すべきは、歴代の

(28) たとえば、『楚辭』の「招魂」篇における屈原の魂など。實際に、楚の國から放逐された屈原の魂を「楚魂」と呼ぶ例が、晩唐の吳融「南遷途中作七首」其四の「溪翁」詩（『全唐詩』卷六百八十六）などに見える。

(29) 楚の地や長江にゆかりのある「神」といえば、『山海經』「中山經」に見える「帝之二女」（郭璞注に「天帝之二女而處江爲神也」）や『史記』卷六「秦始皇本紀」等に見える「湘君」も自ずと想起される。『楚辭』九歌の「湘君」には「望沅陽兮極浦、橫大江兮揚靈」という句も見え、「大江」という語も李賀の詩句と共有されている。巫山の神女のみならず、湘君への聯想もうながされるような句作りを李賀がしていることは注意されてよい。なお、

「巫山高」に描かれてきた雲や雨が、観念的な神女の代用語に過ぎず、雲の具体的な動きを想起させる句が殆ど無かったのに對して、李賀の描いた「煙」は、第一句「碧叢叢」から第三句「大江翻瀾」へという一連の自然描寫の流れに接續することで、山や川とともにあり、刻々と姿を變えるものとして捉えられていることだ。女神の記號としてあつた煙を、李賀はもう一度自然の中に戻し、煙そのものの有様を描こうとしたのだと言つてよい。

さらに興味深いのは、李賀の描く山河の景が、從來の「巫山高」に描かれてきたそれとは大きく様相を異にすることである。敘景の對象として「巫山高」が選びとるのは、おおむね次のような自然である。

樹雜山如畫 樹は雜りて 山は畫くが如く

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」)

このことは、本章第四節で引いた范雲「巫山高」の頸聯「巖懸獸無跡、林暗鳥疑飛」にも當てはまるが、いずれも強調されるのは、がらんとした溪谷の測り知れぬ深さや、視野をとざす繁茂した木々、険しい斷崖などである。それらは「高唐賦」の敘景部分、たとえば「俯視嵒嶨、窅窅窈冥。不見其底、虛聞松聲（俯して視れば嵒嶨として、窅窈窈冥たり。其の底を見ず、虚しく松聲を聞く）」などを發想の根幹とするものと思われる。また、蜀の地にいる旅人の愁いが古辭の主題になっていることと關わるのだろうか、「巫山高」に描かれる景物は、樂府「蜀道難」のそれとも似かよっている⁽³⁰⁾。初唐・沈佺期の「巫山高」が「古槎天外倚、瀑水日邊來（古槎 天外に寄り、瀑水 日邊より來る）」とうたうのは、盛唐詩的なダイナミズムを感じさせる巫山の水系であるが、これなども詩人が焦點を當てているのは、天をも凌駕せんとする峻嚴な山の高みである。こうした一連の描寫からは、巫山のもつ不可欠の要素としての險しさが、文人たちによって共有されていたことが窺える。

それでは、李賀によってとらえられた巫山の相貌はどのようなものだろうか。「碧叢叢、高插天」——もくもくと湧きおこる濃緑の山、見上げればその先端は天に突き刺さらんばかり、と描かれる巫山は、確かに超絶的な高さを具えているようにみえる。しかしこの二句か

第三句が想起させる屈原も、第四句が想起させる湘君も、ともに長江の支流に身を投げたという傳説を共有している。

(30) たとえば、唐の張文琮「蜀道難」の「深谷下寥廓、層巖上鬱盤」、李白「蜀道難」の「黃鶴之飛尚不得、猿猱欲度愁攀緣」（いずれも『樂府詩集』卷四十による）などが挙げられる。

らは、山の具體的な險しさや谷の深さは浮かび上ってこない。風景の一部分を效果的に切り取って配置しようという姿勢も見られない。形の定かでない色の塊と、見る者の視線を吸い込んでしまうような、底知れない空の深さが感じられるだけである。

このように色の塊や超絶的な高さとして自然をとらえる描寫は、後ろに連なる「瀾なみを翻ひるがえす大江」からも、そびえ立つ山を流れ下ってくる川の確かな輪郭を失わせる。結果として、膨大な水のひろがり、その全てを覆って湧きおこる波の激しさが、強く印象づけられるのである。さらに注意すべきは、第四句における「楚魂尋夢」と「風颺然」の關係性と同じように、「大江翻瀾」と「神曳煙」とのつながりも密接ではないことだ。両者は曖昧に結びつくことによって、かえって意味は豊かなふくらみを帯びてくる。すなわち、もすそのように煙をひく神女が、「大江翻瀾」といささか唐突に接續されることによって、湧きたつ波濤の激しさが、神女の屬性にも加えられるのである。この句を、荒井健氏は「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」と翻譯しているが、神女と波を分離してしまうことは、「楚魂」と「風」の場合と同じく、この詩句のもつ意味の廣がりには制限をかけてしまう。水という水に波をひるがえし、煙をたなびかせて進んでいく神女のイメージをこそ、この句からは読みとるべきではないか。それはこれまでの「巫山高」には描かれたことがなかった、激しい神女の像である。

一つの句の中に二つの要素を配し、曖昧につなげるという手法は、第五句に至ってまた別の効果を發揮させている。先述したように、長江の波と神女との相互浸透は、「楚魂」と「風」にも感染していた。その結果、次の第五句「曉風飛雨生苔錢」にあらわれる「曉風」は、讀者に「楚魂」を想起させずにはいられない。言うまでもなく、「巫山高」における雨は神女の特徴としてあり、ここの「飛雨」もまた神女の氣配を強く帯びている。しかし、風と雨を一つに結びつけたこの句は、楚王と神女が再び邂逅できたことを決して意味してはいない。力強さを感じさせない夜明けの風、その風に飛び交う雨。それぞれ風と雨に姿を溶け込ませた楚王と神女は、明け方の巫山で出會いながらも、互いに相手の存在に気づかないまま、苔の生えるほど長い時を過ごしている。第六句に「瑤姬一去一千年」とあるように、神女が楚王のもとを辭してから経過した時間は、實に長大なものである。しかしこの時間には、全く終わりが見えない。李賀の「巫山高」における神女は、思慕を寄せる楚王に出會えぬまま、朝には雲に、夕暮れには雨にと姿を變える循環運動を、この巫山の地で永遠に繰り返すものとして、とらえられているのである。

六 李賀「巫山高」後半部分の敘景について

續いて本節では、敘景態度という観点から、李賀「巫山高」の後半三句「丁香筍竹啼老猿、古祠近月蟾桂寒、椒花墜紅濕雲間」を分析してみたい。すでに前節で述べたように、前半部分（第一―五句）において描寫された景物は、一般的な樂府「巫山高」で描かれるところの、險阻な自然とは異なつた相貌を呈していた。同じことが、後半三句についてもいえる。まず

注意したいのは、「丁香」や「箬竹」といった具體的な植物の名が連ねられていることである。これは数ある「巫山高」の中でも、李賀の作のみに顯著な特徴であることは注意されたい。

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「紫丁香」、すなわちモクセイ科のリラ（ライラック）のこと。箬竹（「邛竹」と略記されることもある）は杖の材料にされる竹の一種である。左思「蜀都賦」（『文選』卷四）の李善注に引く「南裔志」に「邛竹、菌桂、龍眼、荔枝、皆冬生不枯、鬱茂於山林（邛竹・菌桂・龍眼・荔枝は、皆冬に生きて枯れず、山林に鬱茂す）」という記載が見えるが、李賀の「巫山高」における「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羣生しているのだろう。箬竹は内部に空洞をもたない實竹であるために、この竹林は密度を一層濃くしているのだが、さらにその隙間を縫うようにしてリラの香りが充滿していく。そこに響いてくるのが「老猿」の鳴き聲である。悲壯感を催させる猿の鳴き聲は、樂府「巫山高」に頻出する常套的な道具立てであった（31）。しかし李賀の描いた巫山に響きわたるのは、ただの猿聲ではなく、聴覺を通して得られる情報のみで聲の主が「老いている」と認識できるほどに、特異な色調を帯びた聲である。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」と指摘しているが（32）、これも例外ではなく、視界のきかない森林にどこからともなく聞こえてくる鳴き聲は、不氣味な情感をかもし異類のそれであろう。

その後に続く第八句「古祠近月蟾桂寒」は、字義通りには、神女を祀る祠が巫山の山頂附近にあつて月に近いので、月中に存在するとされる蟾蜍と桂樹の寒々とした様子が窺えるということなのだが、興膳宏氏が指摘するように、實際に「寒い」のは山上の地に他ならず、「月中と地上の場が意識的に混淆されて、朦朧とした雰圍氣を現出」させている（33）。結句に描かれた景物である、雲間に散る「椒花」もまた（34）、ただ巫山の高さを際立たせるだけの役割に甘んじていない。ここで「椒花」の散るさまが「紅を墮とす」と表現されているのは、もともと「濕」という性質をもつ雲に「濕」字がさらに冠され、濕性の強調された雲に包まれることで、花びらはその輪郭を失い、色彩のみが印象づけられるからである。濕った雲の中に墮ちてゆく花びらの紅は、いつ消えるとも知れぬ不安定なものであるが、その行き着く先である地面すらも、「濕雲」に包まれて朦朧化されている。

こうしてみると、従來の詩人たちが想像し、イメージを共有し合っていた巫山の景物が、

（31）たとえば、梁・王泰の「巫山高」に「峽近猿聲悲」とあるなど。

（32）成瀬哲生「李賀における「老」について」（『中哲文學會報』第六號、一九八二）。成瀬氏は、李賀「李憑箏篋引」（卷二）の「夢入神山教神嫗、老魚跳波瘦蛟舞」や「神絃曲」（卷四）の「百年老鴉成木魅、笑聲碧火巢中起」などを例として挙げている。

（33）興膳宏「唐詩における月の三つの相」（『立命館文學』通號五六三、二〇〇〇）。

（34）王琦注は『圖經本草』を引き、「蜀椒」は花を咲かせることがなく、「紫赤色」の實を結ぶことを考證した後、李賀の「巫山高」にいう「椒花」は實の誤りであると指摘する。

李賀の「巫山高」に至って、大きな變貌を遂げていることはすでに明らかであろう。もはや巫山は、險しく屹立したその雄姿を失い、輪郭すら定かではない色の塊と化している。月中と地上の場すらも混淆され、「濕雲」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、「朦朧とした雰圍氣」に包まれていく。李賀が「巫山高」において現出させたのは、もはや人々によって熟知されている巫山ではない。既存のイメージを剥ぎ取られた、ある異質な巫山の姿なのである。

七 李賀「巫山高」の特質

これまで見てきたように、楚王と神女のとらえ方や情景描寫など、種々のレヴェルにおいて、李賀の「巫山高」と他の詩人の同題樂府との間には相違點を確認することができた。續いてはさらに歩を進め、これらの相違があらわれた背景にある、詩人としての李賀の態度について考えてみたい。

松浦友久氏は、論文「樂府・新樂府・歌行論——表現機能の異同を中心に——」の中で、唐代樂府詩の表現機能を以下の三點に要約している⁽³⁵⁾。

- 一、樂曲への連想
- 二、視點の三人稱化・場面の客體化
- 三、表現意圖の未完結化

これらを試みに李賀の「巫山高」に當てはめてみよう。まずは、漢の鼓吹饒歌を古辭にもつという點において「樂曲への連想」はすでに不可避といえる。また、詩人の一人稱視點はテキスト内から捨象されており、「視點の三人稱化・場面の客體化」という要件をも満たしている。三についても、清の姚文燮が「此追悼馬嵬也。……楚魂尋夢、譏上皇也（此れ馬嵬を追悼するなり。……楚魂尋夢、上皇を譏るなり）」と注するように⁽³⁶⁾、諷喻の意を認める者もいるが、テキスト内に提示された情報からのみでは、そうした結論に至る蓋然性は低く、やはり「表現意圖」が明確に示されているとはいえない。

松浦氏は、前掲論文の中で「この三つの機能をより顯著に具える作品こそ、唐代において最も典型的な樂府詩でありえた」と述べている。ならば、その條件をクリアしている李賀の「巫山高」は、唐代における「典型的な樂府詩」ということになるのだろうか。だが、すでに確認してきたように、従来の「巫山高」に比して、李賀の作は明らかに獨立した特色を具えていた。これを「典型的な樂府詩」と呼ぶことには抵抗を禁じえない。

(35) 『中國文學研究』第八期（早稻田大學中國文學會、一九八二）。のち同氏著『中國詩歌原論』（大修館書店、一九八六）所收。

(36) 注（13）前掲書所收、『昌谷集註』卷四。

ここで留意すべきは、松浦氏が「典型的な樂府詩であり、えた」と慎重に言葉を選ばれているように、これら三つの「表現機能」は、「典型的な樂府詩」であることの必要条件ではあられ、十分条件ではない点である。ならば、樂府詩の根底に流れる眞に不可欠の要素というのは果たしてあるのだろうか。もしあるとすれば、それは何か。この疑問に答えてくれるのが、森瀨壽三氏の論文「樂府文學の特質」である⁽³⁷⁾。森瀨氏は「歌謡文學として、樂府詩全體を貫いているもの」は「根底に嚴然として在る一種の共同體意識である」と指摘し、以下のように述べている。

樂府文學は決して物事を傍觀者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。樂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體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體意識が解體してゆく中でも、樂府文學が樂府文學として成り立つ基底として——たとえそれが擬似的なものであつたにせよ——最後まで存続しつづけたように思われる。

ここにいう「共同體意識」はやや漠然とした概念であり、森瀨氏自身も定義を明確にしてはいないが、ここでは仮にそれを「同じ文化的コードを共有している社会集團への歸屬意識」と理解しておこう。六朝から唐代にかけての「巫山高」諸篇に描寫される、神女の化身としての雲や雨、險しくそそり立つ峰々や猿の鳴き聲、神女と楚王の傳説のなごり、それらの際限のない繰り返しは、あたかも詩人たちが、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與える。それは森瀨氏のいうところの「共同體意識」、言うなれば「觀念の共同體」に歸屬しているという意識が、潜在・顯在を問わず、彼らの間に存在し、機能していた證左ではないか。

増田清秀氏によると、樂府文學の歴史の上で、樂府詩に唱和する風潮が二度流行したことがあり、齊の永明年間（四八三—四九三）から梁代にかけての時期が一度目で、中唐期、とりわけ貞元・元和年間（七八五—八二〇）に再び隆盛したという⁽³⁸⁾。増田氏も指摘するように、樂府詩に唱和する場合、詩の場合と違って「殆ど私生活に言及せず、ただ知友兩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」。もし樂府に唱和するという行いが、個人と個人の間の情誼を深めることを主たる目的とはしておらず、ただ同じ文化的コードを有する者たちで構成された共同體の中に自分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主眼を置いているのだとすれば、それもうなづける話であろう。本章の第四節で引いた、齊の范雲や王融の「巫山高」は、まさに謝朓ら五名の詩人による、樂府詩の集團競作の場で作られたものであつた⁽³⁹⁾。そこ

(37) 『白川靜博士古稀記念中國文史論叢』（立命館大學人文學會、一九八二）所收。

(38) 注（5）前掲論文を参照。

(39) 増田清秀氏の前掲論文によると、中唐期にも皇甫冉（七一七—七七〇）の「巫山高」に、

には當然、技巧の巧拙を競いあうという側面もあったであろうが、「巫山高」という樂府に對する共通の認識は暗黙のルールとしてあくまで守られている。

このように安定した「巫山高」の世界は、六朝から唐への王朝交替と、それに伴って變化した文壇の趨勢にも特に大きな影響を蒙ることなく、傳統的な型として維持されていた。とはいえ、次に全文を引く孟郊の「巫山高」のように、中唐期になると新たな試みを模索する動きも見られるようである。

巴江上峽重復重	巴江	峽を上ること	重ねて復た重ぬ
陽臺碧峭十二峰	陽臺	碧峭	十二峰
荊王獵時逢暮雨	荊王	獵時	暮雨に逢い
夜臥高丘夢神女	夜	高丘に臥して	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	魂斷たれ	望めども見えず
猿啼三聲淚沾衣	猿の啼くこと三聲にして	涙	衣を沾す

時間の流れに沿って日暮れから明け方へと展開していくこの詩は、楚王と神女の夢の中の出逢いと後朝の別れを一篇の主軸にすえた點において、從來の「巫山高」とは異なつた相貌を呈している。夢に神女があらわれる伏線となつてゐる第三句の、遊獵中に楚王が夕立にあう場面は、「高唐賦」序をはじめ、他の典籍にも似たような記載は見えないため、孟郊の手による脚色とも考えられる。

第五句に見える「輕紅」は、梁の元帝「烏棲曲六首」其二『樂府詩集』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、女性のほお紅を指す。「輕紅」の化粧をほどこし、「流煙（たなびくもや）」に包まれてしっとり濡れた神女の艶やかな姿態は、雲や雨といった語によつてその存在を示されるのみであつた、從來の「巫山高」における神女とは一線を畫し、視覺的な生々しさを具えている。「輕紅」という色彩や、輪郭のない「流煙」によつて神女がとらえられているのは、「夢の中」らしさを演出するためかもしれない。

ここで注意すべきは、こうした新しい神女の像の創出が、楚王の「夢の中」という限定された場においてなされていることだ。星もまばらとなる明け方に楚王が目を見ますと、神女はお決まりの「行雲」となつて飛び去つてしまうのである。その點では孟郊の作も、六朝以

李端（七三二―七九二）が「巫山高和皇甫拾遺」という題で唱和した例があるらしい。ただ『才調集』卷九、『文苑英華』卷二百一、『樂府詩集』卷十七を始め、李端の作は「巫山高」の題が一般的であり、管見の範圍で「巫山高和皇甫拾遺」に作るものは、明・撰者不詳『唐五十家詩集』所收の『李端集』卷三と、明末・曹學佺撰『石倉歷代詩選』卷五十二所收のもののみであつた。若干の疑いを存する。

來の「巫山高」の系譜からそう遠く外れたものではない。「魂」が出てくる第七句にしても、「魂」の主が楚王であることが明示されているため、李賀「巫山高」における「楚魂」のよ
うな意味のふくらみは持ち得ず、「魂斷」という常套句によって(40)、楚王が抱く「痛切な
悲しみ」という意味を、ここでは指し示すだけである。

それに對して、李賀の「巫山高」に描かれた神女は、「夢」という装置にたよらずとも、
大江に波をひるがえし、煙をひいて進んでゆく視覚的な姿でとらえられていた。かくも鋭い
推進力を感じさせる神女の像は、これまで描かれたことはない。楚王もまた神女と同等の靈
性を與えられ、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續けている。かく
も傷ましい悲哀をたたえた楚王の姿もまた、過去のいかなる詩人も想像し得なかったもので
ある。李賀の「巫山高」において、神女と楚王のいずれの形象についても、獨創性が存分に
發揮されているという事實、これは森瀨氏のいう「共同體意識」を基盤とした上で、文人間
で共有され、形骸化した巫山神女の物語に、李賀がもはや積極的な價值を見出していなかっ
たことの表れではないだろうか。

すでに本章の第二節で先行研究を紹介したように、李賀には近體の樂府を古體に、あるい
は齊言の樂府を雜言に改める傾向が見られた。これもまた、他の詩人の手になる同題の擬古
樂府と積極的に共鳴しようとする志向の稀薄さを示すものと考えることができる。言うまで
もなく、それは詩形のみならず、これまで本章で見てきたような、内容面における刷新とも
密接に關わっているだろう。歴代の「巫山高」では、往々にして神女と楚王が夢裡に契りを
交した事件は、過去の出來事として現在から切り離され、雲や雨に傳説のなごりをのこす後
世の巫山の景が描かれていた。ところが、李賀の「巫山高」には、こうした過去と現在との
斷絶がない。そこに流れるのは、永遠の現在とも思える均質的な時間である。神女と楚王の
魂が、雲とも風ともつかない姿で、いつ終わるとも知れない彷徨を續ける巫山、それは詩人
の想像力によって構築された、極めて個人的な場としてあるのである。

八 結び

最後に、李賀の「巫山高」が中國の樂府文學史上において、いかなる位置を占めるのかと
いう問題について考えてみたい。松原朗氏は、論文「盛唐から中唐へ——樂府文學の變容を
手掛かりとして——」の中で(41)、中唐期に生じた樂府文學の變化を「傳統樂府の様式の崩
壊」という觀點から詳しく分析している。ここでも「様式」とは、前節にて松浦友久氏の
論文から引いた、唐代における典型的な樂府詩が具える三つの表現機能のことである。松原

(40) 「魂斷」で「痛切な悲しみ」を表す例は、唐・戎昱「感春」詩(『全唐詩』卷二百七十)の「看花淚盡知春盡、魂斷看花祇恨春」や、唐・武元衡「送張諫議」詩(『全唐詩』卷三百十七)の「今日送君魂斷處、寒雲寥落數株梅」など多數存在する。

(41) 『中國詩文論叢』第十八集(中國詩文研究會、一九九九)。

氏によると、盛唐期には徹底されていた「視點の三人稱化・場面の客體化」・「表現意圖の未完結化」と稱すべき樂府の様式が、中唐期に至って解體し、多様な樂府作品の變種を生み出したという。變容した傳統樂府の例として、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

の三種を、それぞれ張籍（七六六？―八三〇？）らの詩を根拠として示しつつ紹介されている（42）。(三)にいう「歌行の様式」とは、ここでは主に「視點の一人稱化・場面の主體化」という表現機能のことを指す（これも松浦氏前掲論文による）。すなわち、松原氏の言葉を借りて(三)を言い換えると、「作者自身の個別的具體的な經驗が、作者自身の一人稱的視點を通して表明される」歌行との境界を曖昧にする傳統樂府が、中唐期には出現するということになるだろう。ここで興味深いのは、松原氏が「この様な傳統樂府の歌行化は、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顯著に認められる」と指摘されているように、(三)の傾向をもつ樂府が、李賀の作品中にも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當するか、具體的な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るのだろう。

漏催水咽玉蟾蜍	漏は催し水は咽ぶ	玉蟾蜍
衛娘髮薄不勝梳	衛娘の髮は薄くして	梳るに勝えず
看見秋眉換新綠	看のあたりに見る	秋眉の新綠に換わるを
二十男兒那刺促	二十の男兒	那ぞ刺促たる

〔浩歌〕卷一

この詩は『樂府詩集』卷六十八「雜曲歌辭」に、白居易の「浩歌行」とともに収められている。古辭は傳わっていない。ここに引いたのは、全十六句の結びの部分である。「玉蟾蜍」とは、時計の受水槽に取りつけられ、上方に設置された貯水槽（漏壺）からの出水を承ける仕組みになっている玉製のヒキガエルのこと。むせぶような音をたてながら、漏刻の水は

(42) (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」が、(二)の例としては、猛虎そのものは描寫されず、苦難に遭つても世俗におもねらない耿介さを主題としていた從來の「猛虎行」に對して、實際に獐猛な虎を登場させ、そこを起點として爲政者に對する諷諭へと繋げている張籍の「猛虎行」が擧げられている。

(43) 「刺」の字を、底本では「刺」に作る。諸本によって改めた。

ヒキガエルの口にそそぎこみ、それに伴って、衛娘という女性（漢の武帝の後で、髪的美丽いことで知られる衛子夫のこととされる）の髪は、櫛で梳けなくなるほど薄くなってしまう。

次句の「秋眉換新緑」については諸説あるが、おおむね「新緑換秋眉」の語順に読みかえられ、新緑のように黒々とした若者の眉が、秋の霜を置いたように白くなるという、老いのイメージが抽出されている⁽⁴⁴⁾。結句の「刺促」は、人から使役されてあくせくしているさま（「こせこせしているさま」という説もある）。またたく間に時間が過ぎ去り、事物が相貌を改めてゆくさまを「看のあたりに」目にした「二十の男兒」が、「どうしてあくせくと苦勞してくすぶっていられようか」と焦燥感を覚えている。以上が、ここに引いた四句についての通説だといってよい⁽⁴⁵⁾。そしてこの「男兒」には、官界での不遇にあえぐ、二十代の若き詩人の姿が投影されているという考えが、特に違和感なく人々に受け入れられていたことは、王琦が「末二句は自ら其の志を言う、（末二句自言其志）」と注していることから察しがつく。そうした意味で、この「浩歌」は「歌行と接近した様式」を備えていると言うことも、確かに可能であろう。

それでは、こうした「歌行と接近した様式」を備えている樂府詩が、李賀の別集中にしばしば見出せるのかというと、實はそれほど多くない。むしろ、李賀の樂府全體のほんの一部に過ぎないと思われる。傳統的な題を用いた李賀の樂府詩は、おおむね三人稱の視點から客觀的に詠まれている。また、諷喻などの表現意圖が明瞭に示されているものも決して多くはなく、表面的な様式という點からみれば、むしろ從來の樂府に忠實とさえいえる。にもかかわらず、本章で詳しくみてきた「巫山高」のように、規範を遠く逸脱した樂府詩が李賀によって作られていること、それは樂府文學の生命線ともいえる共同體意識——觀念の共同體に歸屬しているという意識——が、もはや彼の詩作にほとんど影響力を及ぼしていなかったことの證左ではなからうか。

中唐期には、いみじくも森瀨氏によって示唆されていたように、「共同體意識の解體」が徐々に顯在化しはじめていたと考えられる。それに伴って、公的な器としての樂府に言葉を盛ることに、詩人たちは急速に興味を失っていった。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、終生樂府をほとんど作らなかつた詩人があらわれ、一方では樂府の傳統的な様式をことさら踏み外すことで、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樂府作品の變種も、こうした大状況と無關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、こういう時代であつた。この詩が樂府として異質なのは、傳統的な樂府の様式はあくまで守られつつも、集團によって享受されていた「巫山神女の物

(44) たとえば、鈴木虎雄氏は「此五字、句法は逆である。作者の意は、新緑換秋眉である」と注し、二句を「みるみるうちにわか緑の眉が秋の霜おく白毛の眉にかわるのだ」と譯されている。鈴木虎雄注釋『李長吉歌詩集』上（岩波文庫、一九六二）一一九頁を参照。

(45) この「浩歌」については、本論文の第四章で改めて詳しく分析をする。

語」がすでに解體されている點にこそある。李賀の「巫山高」から讀みとることのできた、觀念の共同體への歸屬意識の稀薄さと、物語を解體しようとする志向、李賀の詩を解明する鍵として、この兩者を提示したところで、本章の結びとしたい。

第二章 神女のなごり——神女廟に寄せる詩人の思い——

一 はじめに

中國には、古い傳説や史實のなごりを今に伝える廟が各所に點在している。その中のあるものは孔子廟や關帝廟のように、人々の生活に密着した實際的な場であり、あるものは杭州の岳王廟や成都の武侯祠のように、もはや觀光地として認知された集客の場である。いうまでもなく、人々から半ば忘れ去られた、荒廢した廟も數多く存在するだろう。

そうした廟は、舊時代においては、しばしば文人たちの詩作の場としても機能した。それは唐の詩人たちにとっても例外ではなく、ために『全唐詩』をひもとけば、そこに我々は「禹廟」・「老子廟」・「三閭廟（屈原の廟）」・「武侯祠（諸葛孔明の廟）」など、様々な廟やほこらを題材にした詩を見出すことができる。本章では、その中でも、湘夫人や巫山の神女をはじめとする、神女を祀った廟を詩人が訪れて制作したとされる詩を取り上げ、分析を加えることにする。

前章で取り上げた樂府というジャンルは、一種の題詠ともいえるものであつて、たとえ實地を訪れずとも、詩人たちはその地にちなんだ樂府詩を自由に作ることが可能であつた。樂府「巫山高」はその典型的な例である。それに對して、廟を題材とした徒詩の場合、詩人たちは實際にその地に足を運び、現に目の前に存在するモノを見て詩作をするのを原則としたはずである。そうして描き出された情景に、その廟にまつわる説話や傳承——既成の物語——がどのように反映されているのかを見ることによって、詩人たちの資質の違いを讀みとつてみたい。

二 傳説に塗りかえられた現實——杜甫「湘夫人祠」——

『楚辭』の「九歌」には、東皇太一をはじめとして様々な神格があらわれるが、漢魏以後の詩において、繼續的に題材として取り上げられているのは、その中でも湘君と湘夫人のみである。この兩者の來歴については不明な點が多いが、『史記』の記述を見るかぎり、少なくとも前漢の半ばには、すでに堯帝の娘・舜帝の妃として認識されていたようだ⁽¹⁾。前漢末の劉向『列女傳』に至ると、娥皇・女英という名前が與えられており、舜帝が蒼梧で崩じたときに、湘水で亡くなったという記載も確認できる⁽²⁾。さらに時代が降った西晉・張華

(1) 『史記』卷一「五帝本紀」に「於是堯乃以二女妻舜」と見える。また、卷六「秦始皇本紀」にも「上問博士曰、湘君何神。博士對曰、聞之、堯女、舜之妻、而葬此。於是始皇大怒、使刑徒三千人皆伐湘山樹、赭其山」とある。

(2) 「有虞二妃者、帝堯之二女也。長娥皇、次女英。……天下稱二妃聰明貞仁。舜陟方、死於蒼梧、號曰重華。二妃死於江湘之間、俗謂之湘君。」（『列女傳』卷一）

の『博物志』には、舜帝の崩御に際して二人が涙をそそいだ結果、竹が斑になったという有名な斑竹のエピソードが綴られている(3)。

このようにして、いわば重層的な傳承をその身にまとう存在となった湘夫人は、文人たちの詩賦の中にしばしばその姿を現すようになった(4)。それら一連の作品の中には、梁・吳均(四六九―五二〇)の「登二妃廟」詩『文苑英華』卷三百二十)のように、湘夫人を祀った廟を詩人が探訪して詠んだものもある。吳均が訪れたのは、洞庭湖の君山にある廟とされているが(5)、後世の詩人たちが多く足を運んだのは、湖南省湘陰縣の北にある、通稱「黃陵廟」の方であった^③。大曆四年(七六九)、最晩年の杜甫(七一―七七〇)は、その黃陵廟を訪れて「湘夫人祠」(『杜工部集』卷十八)という五律を詠んでいる。

肅肅湘妃廟	肅肅たり	湘妃の廟
空墻碧水春	空墻	碧水春なり
蟲書玉佩蘚	蟲は書す	玉佩の蘚
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	恨み盡さず
染淚在叢筠	染淚	叢筠に在り

「靜謐なたたずまいの湘夫人の廟は、人氣のない垣根に圍まれ、そばには春めいた碧色の川が流れている」とうたう首聯で、まずは廟をめぐる環境と季節が無駄なく示される。第二句の「空」字は、この廟が荒廢していることの伏線になっているが、頷聯はそれを承け、廟の内部の様子が具體的に語られる。「湘夫人の神像が腰にさげている佩び玉は苔に覆われ、蟲の喰った跡があたかも文字のように見える。緑色のとばりには埃がたまり、ツバメが宙を舞っている」。頸聯に至って、はじめて作者が現前する。「日暮れどき、樹木の生えた水際に

(3) 「舜之二妃曰湘夫人。舜崩、以涕揮竹、竹盡斑。」(『博物志』卷八)

(4) 早い時期の例としては、後漢・張衡「思玄賦」(『文選』卷十五)の「指長沙之邪徑兮、存重華乎南鄰。哀、二妃之未從兮、翩續處彼湘濱」が挙げられる。六朝期の代表例としては、齊・謝朓「新亭渚別范零陵」詩(『文選』卷二十)の「洞庭張樂地、瀟湘帝子遊。雲去蒼梧野、水還江漢流」や、梁・江淹「悼室人」其十(『江文通集』卷四)の「二妃麗瀟湘、一有乍一無。佳人承雲氣、無下此幽都」などの詩句が挙げられる。

(5) 林家驪校注『吳均集校注』(浙江古籍出版社、二〇〇五)の説による。

(6) 黃陵廟については、北魏の酈道元『水經注』卷三十八「湘水」に「湘水又北逕黃陵亭西、右合黃陵水口、其水上承大湖、湖水西流、逕二妃廟南、世謂之黃陵廟也。言大舜之陟方也、二妃從征、溺于湘江、神遊洞庭之淵、出入瀟湘之浦」という記載が見える。

舟を泊めて上陸し、かすかな香りを放つ浮き草を摘んで御供えする」。清の仇兆鰲『杜詩詳註』卷二十二の引く黄生の説に「不曰薦而曰借、表己欲薦之誠耳（薦と曰わずして借と曰うは、己の薦めんと欲する誠を表すのみ）」とあるように、「借る」とは、供えるべき香草が無かったため浮き草で代用し、湘夫人に誠意を示したことを指すのであろう。續けて尾聯、蒼梧の地に歿した舜帝を思い、湘夫人がこぼしたという恨みの涙の痕を斑竹に認めたところで、一篇は結ばれる。

この詩は一見すると、廟の内外の景物を、詩人が客観的に寫しとっているかのように見える。だが、ここで注意すべきは、詩の中で描かれるモノ・行動の大半が、湘夫人にまつわる事物と何らかの關わりをもっていることだ。たとえば、第三句の「玉佩」は、『楚辭』九歌「湘君」の「遺余佩兮醴浦（余が佩を醴浦に遺つ）」を想起させる。「余」が誰なのか、また佩玉を水に投げ入れることで誰に贈ろうとしているのか、それについては諸説紛々としているが（7）、いずれにせよ「玉佩」が湘君に縁のある語であることは變わらない。第四句の「翠帷」も、現に廟中に存在している、ただの帳とみなすのは留保を要する。諸注は氣に留めていないが、この「帷」はなぜ翠色なのだろうか。「翠帷」という語は、司馬相如「子虛賦」、『文選』卷七）に「張翠帷、建羽蓋（翠帷を張り、羽蓋を建つ）」と見え、李善は「翠帷羽蓋、謂以翠羽飾帷蓋（翠帷・羽蓋は、翠羽を以て帷・蓋を飾るを謂う）」と注している。だが、人氣がなく、苔むして埃がつもっている廟に、カワセミの羽の飾られた豪華な帳がかけられているとは考えにくい。ここは、九歌「湘夫人」で天から降った湘夫人のために、「予」を名乗る人物が祭殿をしつらえる場面の句「罔薜荔兮爲帷（薜荔を罔みて帷と爲す）」を思い出すべきだろう。杜甫の目に映じた廟中の帳が、實際のところ何色であったのかは、この際大きな問題ではない。いずれにせよ、湘夫人の祠に張られていた帷幕は、九歌の「湘夫人」にまつわる、「薜荔」（クワ科の蔓性植物）のツルで編まれた翠色の帷幕に塗るかえられたのである。第三句の「蟲」と「薜」、および第四句の「燕」と「塵」は、詩人の囑目の景とみなしても差支えなからう。だが「佩」を契機として、すでに廟の中の現實が「湘夫人」の世界と混淆しはじめていることは、注意されねばならない。

同じことが、頸聯に描かれた詩人の行動についてもいえる。第五句に「晚泊登汀樹」とあるが、なぜ祠のある「汀（みぎわ）」に上陸するのが「晚」であったのか。それは、九歌の「湘君」において、「桂舟に乗り」「飛龍に駕して」湘君に逢いにゆく「吾」が「北渚（北の

（7）「余」を屈原自身と考えるのは王逸（『楚辭章句』卷二）、主祭者と考えるのは朱熹（『楚辭集注』卷二）、湘君と考えるのは姜亮夫（『屈原賦校註』人民文學出版社、一九五七）、「巫（シヤーマン）」と考えるのは小南一郎氏（『楚辭』筑摩書房、一九七三）がそれぞれ代表者として挙げられる。なお佩玉を贈る相手については、王逸・朱熹・小南氏をはじめ、湘君と考えるのが一般的であるが（ただし王逸は、湘君を君王の仮託とみなす）、姜亮夫のように湘夫人とみなす説もある。

みぎわ」に停泊したのが「夕べ」の時刻だったからである(8)。九歌の「湘夫人」冒頭に「帝子降兮北渚(帝子 北渚に降る)」とあるように、「北渚」は湘夫人と強く結びついた場としてあった。たとえ祠のある「汀(みぎわ)」に詩人が上陸したのが、実際には朝であったとしても、湘夫人にまつわる物語の干渉をすでに受けているこの詩の中では、時はやはり「晩」とされねばならなかったのだ。

第六句に描かれた、浮き草を摘むという行動もまた、こうした干渉の結果として選ばとられたものである。九歌の「湘君」篇には「采芳洲兮杜若、將以遺兮下女(芳洲の杜若を采り、將に以て下女に遺らんとす)」という句が、「湘夫人」篇には「搴汀洲兮杜若、將以遺兮遠者(汀洲の杜若を搴り、將に以て遠き者に遺らんとす)」という句が、それぞれ終段に見えるが、杜甫「湘夫人祠」の「微馨 渚蘋を借る」は、この「杜若」を摘んで湘君(もしくは湘夫人)に贈るという行爲をトレースしたもののといってよい。どちらも主たる目的は「誠を表す」(清・黄生)ためである。ただ、杜詩の方では、韻字の制約を受けた結果、香草ではない「蘋」が供物として代用され、それに伴って「借」字が用いられたものと思われる。なお、代用された「蘋」も、やはり九歌「湘夫人」の「鳥何萃兮蘋中(鳥何ぞ蘋中に萃まれる)」という句に來歴をもった語であり、決して無目的に選ばれたわけではない。尾聯の「蒼梧恨不盡、染淚在叢筠」が、斑竹にまつわる湘夫人の悲しき傳説に依拠していることは、改めて説くまでもないだろう。

こうして見たとき、この「湘夫人祠」に描かれているのは、ほとんどが湘夫人の傳説とは無關係に存在しない事物であることがわかる。詩の中にあらわれる人物も、九歌の「湘君」・「湘夫人」篇の「予」・「余」(わたし)の行動パターンをなぞるのみである。明の王嗣奭を嚆矢として、主君を思う杜甫の寓意が、この詩にこめられているとみなす者が跡をたたないのも(9)、詩人の分身ともいべき作中の人物と、「湘君」・「湘夫人」篇の「わたし」とが、彼らの目には違和感なく重なって見えたからであろう。周知のように、「湘君」・「湘夫人」篇はしばしば、放逐された屈原が、君王への思いを水神に託して敘したものとみなさ

(8) 九歌「湘君」に「鼉騖驚兮江皋、夕弭節兮北渚(鼉に江皋に騖驚し、夕に節を北渚に弭む)」とある。主語である「吾」は、巫とも湘夫人とも湘君とも舜ともされるが、いずれにせよ逢いにゆく相手は湘君ないし湘夫人である。「節を弭む」の解釋は、姜亮夫の「節、舟行之節也」(注(7) 前掲書)という説に従った。星川清孝『楚辭』(明治書院、一九七〇)や金開誠等『屈原集校注』(中華書局、一九九六)も同じ立場をとる。一方、小南一郎氏は「馬のあゆみを留める」(注(7) 前掲書)ことと解し、藤野岩友『楚辭』(集英社、一九九六)は「車を止める」ことと解している。

(9) 「臣之望君、猶妻之望夫、蒼梧之恨、不爲夫人發也。」(明・王嗣奭『杜臆』卷十)、「結亦寓思君意。」(清・楊倫『杜詩鏡銓』卷十九)、「蓋妃之恨、猶我之恨。杜臆所云臣望君、不減妻望夫、是也。」(清・浦起龍『讀杜心解』卷三之六)など。

れるのである(10)。

杜甫の詩は「無一字無來處(一字として來處無きは無し)」と稱される(11)。本章で見えてきた「湘夫人祠」に、「湘君」・「湘夫人」に來歴をもつ言葉がちりばめられているのも、その一つのあらわれと言えなくもない。だが、より重要なのは、目の前に確かに存在するモノよりも、その地が背景としてもつ既成の物語の方が、詩作の上で優位にたっていることである。この傾向が、杜甫という詩人の資質とは切り離して考えるべき問題であることを、次節以下でさらに詳しくみていきたい。

三 歴史的な意味におおわれた場——劉禹錫「巫山神女廟」——

男女の情愛を指す「雲雨」という語まで生みだすに至った、巫山の神女と楚王の物語はあまりに有名である。出典である「高唐賦」序(『文選』卷十九)によれば、晝寢の夢に神女と契りを交わした楚の懷王は、目覺めた後、神女のために廟を建てて「朝雲」と名づけたとされる(12)。この廟が、その後どうなったのかは明らかでない(或いは實在しなかった可能性もある)。だが、少なくとも唐代には、「高唐賦」序にいう「朝雲」と同じものかどうかはさておき、夔州の巫山縣に神女の廟が存在していた(13)。

この神女の廟を舞臺とする興味深いエピソードが、『雲溪友議』(唐・范攄撰)卷上「巫詠難」の條に見える(14)。

秭歸縣繁知一、聞白樂天將過巫山、先於神女祠粉壁大署之曰、蘇州刺史今才子、行到巫山必有詩。爲報高唐神女道、速排雲雨候清詞。白公觀題處悵然、邀知一至曰、歷陽劉

(10) たとえば、先ほど引いた「湘君」篇の「遺余佩兮醴浦(余が佩を醴浦に遺つ)」に續けて、王逸は「言己雖見放逐、常思念君、設欲遠去、猶捐玦佩置於水涯、冀君求己、示有還意」と注している。

(11) 黃庭堅「答洪駒父書」に「老杜作詩、退之作文、無一字無來處。」(『豫章黃先生文集』卷十九)。

(12) 「旦朝視之如言。故爲立廟、號曰朝雲」(『高唐賦』序)。なお、「高唐賦」序の概要について、本論文第一章の注(10)を参照。

(13) 唐・李貽孫「夔州都督府記」(『全唐文』卷五百四十四)に「東水行一百七里、得縣曰巫山、神女之廟・楚王之祠・高唐陽臺之觀・朝雲暮雨之府、形勢在焉。」と見える。李貽孫は貞元年間(七八五―八〇五)に夔州の刺史であった人物である。

(14) 范攄は晩唐の人。『新唐書』卷五十九「藝文志」に「范攄雲溪友議三卷」とあり、原注に「咸通時、自稱五雲溪人」とある。咸通(八六〇―八七四)は懿宗の治世の年號。一方、『四庫全書總目提要』卷百四十は、考證の結果、范攄を僖宗(在位八七三―八八八)の時の人としている。

郎中禹錫三年理白帝、欲作一詩於此、怯而不爲。罷郡經過、悉去千餘首詩、但留四章而已。此四章者乃古今之絕唱也。而人造次不合爲之。沈佺期詩曰、(中略)。王無競詩曰、(中略)。李端詩曰(中略)。皇甫冉詩曰、(中略)。白公但吟四篇。與繁生同濟、而竟不爲。

(秣歸縣の繁知一は、白樂天の將に巫山を過ぎんとするを聞き、先ず神女祠の粉壁に於いて之れを大署して曰く、「蘇州の刺史は今の才子、行きて巫山に到れば必ず詩有り。爲に高唐神女に報じて道わん、速やかに雲雨を排して清詞を候て」と。白公題する處を覩て悵然とし、知一の至るを邀えて曰く、「歴陽の劉郎中禹錫は三年白帝を理め、一詩を此に作らんと欲するも、怯えて爲らず。郡を罷めて經過するに、悉く千餘首の詩を去り、但だ四章を留むるのみ。此の四章は乃ち古今の絶唱なり。而して人は造次に合に之を爲るべからず」と。沈佺期の詩に曰く、(中略)。王無競の詩に曰く、(中略)。李端の詩に曰く、(中略)。皇甫冉の詩に曰く、(中略)。白公但だ四篇を吟ずるのみ。繁生と共に濟り、竟に爲らず。)

白居易(七七二―八四六)がもうじき巫山の地を経由することを耳にした繁知一は、廟の白い壁にあらかじめ詩を書きつけ、それを讀んだ白居易が必ずや「清詞」を題するものと期待した。ところが到着した白居易は、かつて劉禹錫(七七二―八四二)によつて嚴選された四首の「古今之絶唱」を目にした結果、もはやこの地で輕々しく詩を賦することはできないとして、最後まで筆をとらなかつたという。

この逸話からは、神女の廟を訪れた文人が壁に詩を題していくという行爲が、當時における一つの文化形態になっていたことが窺える。この地に赴任した劉禹錫によつて大半が削り取られたものの、それまでは千首を超える詩が書きつけられていたという記述は、古い傳説を背景にもつ神女廟という場が、長期にわたつて文人たちの詩興を強く刺激し續けてきたことを、如実に示している。もともと『四庫全書總目提要』(卷百四十)が「皆委巷流傳、失於考證(皆委巷の流傳にして、考證に失す)」と注意を促すように、『雲溪友議』が、巷間の傳聞にもとづいた、やや信頼に足らない書である點は、差し引いて考える必要があるだろう(15)。とはいえ、このような逸話がもつともらしく傳わっていたということは、それなりの信憑性を持ち得たということでもあり、細部の真偽はともかく、大筋において當時の人々に事實と認められていたのであれば、本節の議論には大きく影響しない。

(15)「巫詠難」の條にしても、寶曆元年(八二五)に蘇州刺史を拝命したとき、白居易は太子左庶子分司東都として洛陽にいたのであり、赴任の途次に巫山に立ち寄ることは考えられない。その點に疑問をもつたためと思われるが、『全唐詩』卷四百六十三に収める、繁知一「書巫山神女祠」詩では「蘇州」が「忠州」に改められている。しかし、たとえそうだとし、白居易が江州司馬から忠州刺史に遷されたのは、元和十三年(八一八)であるのに對し、劉禹錫が夔州刺史になったのは長慶元年(八二二)であるので、年代が前後してしまい、このエピソードは成立し得ない。

ところで、『雲溪友議』では、劉禹錫は「怯えて爲らず」として神女廟で詩作をしていないことになっているが、実際には「巫山神女廟」(『劉賓客外集』卷八)という彼の詩が現在に伝わっている。それは以下のようなものである。

巫山十二鬱蒼蒼	巫山十二	鬱として蒼蒼たり
片石亭亭號女郎	片石亭亭として	女郎と號す
曉霧乍開疑卷慢	曉霧 乍ち開きて	幔 <small>たばり</small> を卷けるかと疑い
山花欲謝似殘妝	山花 謝 <small>しほ</small> まんと欲して	妝を <small>そこな</small> 残うに似たり
星河好夜聞清佩	星河 好 <small>よ</small> き夜	清佩を聞き
雲雨歸時帶異香	雲雨 歸る時	異香を帶ぶ
何事神仙九天上	何事ぞ 神仙	九天の上より
人間來就楚襄王	人間 來りて	楚の襄王に就 <small>つ</small> けり

「樹木の鬱蒼とした巫山の十二の峰。その中でも一際高くそびえる孤岩は〈女郎〉と呼ばれている。朝の霧がにわかには晴れてゆくさまは、あたかも帳を巻き上げたかのようで、しばらくかけた山の花は、くずれかかった化粧のよう。天の川の美しい夜には、清らかな佩び玉の音色がどこからともなく聞こえ、雲や雨が歸つてゆく時には、不思議な香りがただよってくる。いったいなぜ、九天の上の神女が、下界に降りてきて楚の襄王に近づいたのか。」

大意は、以上の通りである。第二句の「女郎」は、若い娘のこと。ここでは十二峰の一つである神女峰を指している。「高唐賦」序によると、神女を夢に見たのは懷王だが、この詩の末尾で襄王とされているのは、「神女賦」序(『文選』卷十九)の記載に基づくと思われる(16)。第五句の「清佩を聞く」も、「神女賦」の「於是搖珮飾、鳴玉鸞(是に於いて珮飾を搖らし、玉鸞を鳴らす)」を踏まえるものだろう。また、第六句に「異香を帶ぶ」とあるが、神女がかぐわしい香りを放つことについても、「神女賦」に「沐蘭澤、含若芳(蘭澤に沐し、若芳を含む)」および「吐芬芳其若蘭(芬芳を吐きて其れ蘭の若し)」という描寫が確認できる(17)。

この詩の特色は、良くいえば理知的な、悪くいえば理屈っぽい尾聯にある。『瀛奎律髓彙評』卷二十八の引く紀昀の評に「尾句太直、此種已是宋詩(尾句 太はなはだ直なり、此の種は已

(16) 「楚襄王與宋玉遊於雲夢之浦、使玉賦高唐之事。其夜王寢、果夢與神女遇」(「神女賦」序)。ただし、北宋の沈括が『夢溪筆談』補筆談卷一「辯證」でつとに指摘するように、神女を夢に見たのが襄王だと、その後の展開が不自然になることから、「其夜王寢」の「王」字は「玉」の誤りであり、神女を夢に見たのは宋玉であるとされている。

(17) 晩唐・李羣玉「宿巫山廟二首」其一(『李羣玉詩後集』卷三)の詩句「停舟十二峰巒下、幽佩仙香半夜聞」にも、劉禹錫「巫山神女廟」の頸聯と同じく、香りと佩玉の音を用いて神女が存在を感じさせる表現が見られる。

に是れ宋詩なり」とあるように、その率直な言い回しを宋詩のさきがけとみる者がいる一方で、瞿蛻園『劉禹錫集箋證』に「斥神話傳説之妄、而以微婉出之、使人自悟、見解自與常人不同。(中略)唐人詩中議論絲毫不著痕迹(神話・傳説の荒唐無稽ぶりを非難するのに、遠回りで婉曲的な表現を用いることで、自然に人に悟らせ、常人とは違う見解を持たせる。(中略)唐人の詩の中では議論が微塵もその痕跡をのこさない)」とあるように(18)、むしろ唐人ゆえの議論の特徴があらわれたものとみなす者もいる。「太直」か「微婉」かという印象の相違はひとまず措くとして、少なくとも既存の物語を相對化しようとする意圖は、この尾聯から読みとることができるだろう。

だが、ここで重要なのは、景物の描寫についていえば、既存の神女傳説に全面的に依拠していることだ。第三句の「曉霧」は、「高唐賦」序にいう「旦に朝雲と爲り、暮れに行雨と爲る」の「朝雲」を彷彿させ、神女が存在を暗に示している。第四句の「山花」も、神女の化粧を聯想させるための手段として用いられたに過ぎず、具體的な花の映像は浮かびあがってこない(19)。頸聯の「清佩」と「異香」が、「神女賦」の記述を踏まえていることは、すでに述べた通りであるし、第六句の「雲雨」に至っては、樂府「巫山高」でおなじみの、極限にまで抽象化された神女の姿にほかならない。E・H・シェーファー氏は、唐人の詠んだ「巫山に關する詩」について、「詩人達は、石段や彩色された神像や田舎風の禮拜者(そのようなものがあるとすれば)の代りに神々しい雰圍氣だけを示して、讀者と情景の間に立つとすると述べているが(20)、劉禹錫の「巫山神女廟」も例外ではなく、廟という場に實際に存在していたはずの人やモノは、「神々しい雰圍氣」を呈する觀念的な景物にとつて代わられている。「そうした風景の要素の中に、神女が存在やその出現さえも感じさせることは詩人達のお氣に入りの仕掛けであった」(シェーファー氏)。裏を返せば、歴史的な意味(概念)におおわれた場の風景を、詩人たちはそのようにしか描けなかったのだと言ってもよい。結果として、その地に身を置いて作られるべき必然性のない「巫山に關する詩」が、その地で量産されることになる。

ここで思い出されるのは、先ほど引いた『雲溪友議』のエピソードで、白居易が「古今の絶唱」と呼んでいた四篇の詩が、いずれも樂府「巫山高」という題で傳えられていることである(21)。神女廟の壁に題されていた「千餘首の詩」の中には、「石段や彩色された神像や

(18) 瞿蛻園『劉禹錫集箋證』下(上海古籍出版社、一九八九)一四四二頁。

(19) その點、第一章すでに述べたように、李賀の「巫山高」において、神女傳説とは直接結びつかない「丁香」「箴竹」「椒花」という植物の具體名が列擧されているのは、巫山の景物を描いた詩としては異例である。

(20) E・H・シェーファー著・西脇常記譯『神女 唐代文學における龍女と雨女』(東海大學出版會、一九七八)六六頁。なお、シェーファー氏は、例として劉禹錫の「巫山神女廟」にも言及している。

(21) 『樂府詩集』卷十七に、四篇とも「巫山高」の題で所收。王無競の作以外は『文苑英華』

田舎風の禮拜者」のごとき、その場に存在した具體物を活寫したもの、言い換えれば現地に身を置いて作られるべき必然性をもった詩が、或いはあったのかもしれない。だが滅びずに残ったのは、いずれも題詠ともいふべき樂府「巫山高」であつたというのは示唆的である。詩人たちの興味を引いたのは、目の前にある實際の巫山の景ではなく、人々の間で共有された觀念としての巫山の方だったのである。

四 無窮の時間に囚われた神女——李賀「貝宮夫人」——

少ないながら、李賀も神女廟を訪れて詠んだ詩を二首遺している。それは七言古詩の「貝宮夫人」(『李賀歌詩編』卷四)(22)と、五言古詩の「蘭香神女廟」(卷四)であり、俗に「淫祠」とも呼ばれる、地元の土着的な神女が祀られた廟を題材としたものである。本節では、「貝宮夫人」を取り上げよう。本文は以下の全八句からなる。

丁丁海女弄金鐙	丁丁として	海女	金鐙を弄す
雀釵翹揭雙翅關	雀釵翹揭して	雙翅關 <small>とく</small> 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	綠を凝らすこと幾千年	
清涼堪老鏡中鸞	清涼	老ゆるに堪えたり	鏡中の鸞
秋肌稍覺玉衣寒	秋肌	稍 <small>よつや</small> く <small>おほ</small> 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	

詩題にいう貝宮夫人が、いかなる來歴をもつ神女であるのかは、定説をみない。たとえば、元の吳正子は『楚辭』九歌の「河伯」より「魚鱗屋兮龍堂、紫貝闕兮朱宮(魚鱗の屋と龍の堂と、紫貝の闕と朱宮)」二句を注に引き、貝宮夫人を「龍女」とみなすが(23)、清の姚文燮は「海神なり」としている(24)。王琦注は、任昉の『述異記』に見える「貝宮夫人廟」の記

卷二百一にも収める。ただし『雲溪友議』で沈佺期の作として引かれる詩が、『樂府詩集』・『文苑英華』では張循之の作とされ、同じく『雲溪友議』で王無競の作として引かれる詩が、『樂府詩集』では沈佺期の作とされるなど、やや混亂が見られる。

(22) 李賀詩の引用は、宣城本『李賀歌詩編』四卷、外集一卷(臺灣中央圖書館影印、一九七二)による。以後、李賀の詩を引用するときは同書の卷數のみを挙げる。

(23) 劉辰翁評・吳正子注『唐李長吉歌詩』卷四(昌平坂學問所刊本、一八一八。のち、長澤規矩也編『和刻本漢詩集成』第五輯、汲古書院、一九七五にて影印)。

(24) 『三家評注李長吉歌詩』所收、『昌谷集註』卷四(中華書局、一九五九)。なお、貝宮夫人を「海神」とする根拠は、特に示されていない。

述を引くが(25)、王琦自身も認めているように、李賀の詩にいう貝宮夫人と同一の神かどうかは不明である。いずれにせよ、貝宮夫人の素性を、ここで強いて暴きたる必要はないだろう。重要なのは、この神女がどのようなものとして描きだされているかである。

この詩に詠まれているのが、廟に祀られた貝宮夫人の塑像であることは、諸家の意見のほぼ一致するところである。だが、ここでまず注目されるのは、その塑像が生々しく、あたかも生きた人間であるかのように描寫されていることだ。たとえば、第三句では「六宮」に祀られた貝宮夫人について「一生閑なり」と述べるが(26)、無生物である塑像に「一生」という語は、通常用いられることはない。さらに第五句では、若々しさを象徴する濃緑の眉が描かれ、第七句に及んでは、塑像の「肌」に、玉衣の冷たさを知覚させるに至っている。

しかし、問題なのは擬人化の手法それ自體ではない。注意すべきは、こうした一連の擬人法によって生命感を與えられた貝宮夫人が、ある種の不如意な状態にあることを、詩人の筆が強調していることである。それは、第一句「丁丁海女弄金環」で早くも示されている。冒頭の二句は、曹植「美女篇」(『文選』卷二十七)に「攘袖見素手、皓腕約金環。頭上金爵釵、腰佩翠琅玕(袖を攘^かげて素手を見^{あら}わせば、皓腕に金環を約す。頭上には金爵の釵、腰には佩^おぶ翠琅玕)」とあるのを踏まえることから、一句目の「金環」は、海女(貝宮夫人)が身につけている腕輪であり、二句目は夫人の頭上にあるかんざしの形状をいう。この第一句を、葉葱奇氏は「弄金環、是指風吹拂着像上的金環(「金環を弄す」とは、塑像の金環を風が吹いていることを指す)」として、合理的な解釋を下しているが(27)、その一方で、鈴木虎雄氏は「女性の海神が丁丁と音たてて金環を弄んでいる」と譯出している(28)。ここは鈴木氏の説に従い、貝宮夫人が腕輪をいじって音を立てている様子をイメージしたい。その理由の一つは、「金環を弄す」は人間の行う動作と理解する方が自然だからであり(29)、もう一つには、錢鍾書氏が指摘するように、李賀の比喻法の特徴として、二物のある面が類似していれば、そこを起點として三段論法的に比喻を飛躍させる手法が確認できるからである(30)。たとえ

(25) 「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、未知即此神否」(注(24)前掲書所收、王琦彙解『李長吉歌詩』卷四。以下、王琦注は同書による)。

(26) 六宮とは、古代に皇后がもったとされる六つの宮殿のことと、そこから轉じて皇后のこととも指す。ここでは、貝宮夫人を祀る廟のこととも、夫人そのものを指すとも解釋できる。

(27) 葉葱奇編訂『李賀詩集』(人民文學出版社、一九五九)二八四頁。

(28) 鈴木虎雄注釋『李長吉歌詩』下(岩波文庫、一九六二)二〇九頁。

(29) 『晉書』卷三十四「羊祜傳」に「祜年五歲時、令乳母取所弄金環」とある。

(30) 「長吉賦物、使之堅、使之銳、余既拈出矣。而其比喻之法、尚有曲折。夫二物相似、故以此喻彼。然彼此相似、只在一端、非爲全體。苟全體相似、則物數雖二、物類則一。既屬同根、無須比擬。長吉乃往往以一端相似、推而及之於初不相似之他端」(錢鍾書『談藝錄』上海開明書店、一九四八、六〇—六一頁)。

ば、李賀の「天上謠」（卷一）には「銀浦流雲學水聲（銀浦の流雲 水聲を學ぶ）」という句が見える。「雲が水のように銀河を流れている」という比喻に止まらず、李賀は雲の流れから、聞こえないはずの水音までも聞きとるのだ（31）。それと同様に、「貝宮夫人」においても、「金の腕輪を弄しているかのよう」な貝宮夫人の塑像から、詩人は「丁丁」という金屬質の音をも聞きとったのだと考えたい。玉衣の冷たさを感じながら（覺玉衣寒）、押し黙ったまま（六宮不語）腕輪をもてあそぶ貝宮夫人。この仕草は、どこか手持ち無沙汰で不満げな貝宮夫人の様子を浮かび上がらせる。生き生きとした生命感に満ちながら、夫人は廟から出ることができない。「幾千年」もの時を、廟という閉じられた空間の中で、無爲に過ごしているのである。

貝宮夫人が不如意な状態にあり、しかもそこからの脱出が不可能とされていることは、第六句「清涼堪老鏡中鸞」において、一層明らかなものとなる。「鏡中の鸞」は、劉宋の范泰「鸞鳥詩序」（『藝文類聚』卷九十）に見える次の故事を踏まえる。昔、罽賓王は峻卯山にて一羽の鸞鳥を捕獲した。王はこの鸞鳥を可愛がり、聲を聞きたいと願ったが、八方手をつくしても決して鳴くことはなく、三年が過ぎた。そこで王の夫人は、鳥はその同類を目にするとうまくといわれることから、その鸞鳥の姿を鏡に映し出してみてもどうかと、王に提案する。王が言われた通りにしてみると、鸞鳥は鏡に映った自身の影をみて悲しげに鳴き、息絶えてしまったという。

この孤獨な鸞鳥が、李賀の詩句では、つれあいのいない貝宮夫人に比擬されているとする点では、諸注の見解ははおおむね一致する。たとえば、明の曾益は「鏡の鸞は、隻を言う」と注し（32）、王琦は「清涼堪老鏡中鸞は、神に匹偶有る無きを謂う」と注している。しかし、鏡に照らされた鸞鳥は息絶えたのに對して、貝宮夫人は死ぬことはない。この決定的な違いは、何を意味するのか。曾益は「清涼堪老、喜之、言如此境界、即鸞亦堪老（清涼堪老は、之を喜び、此くの如き境界にありては、即ち鸞も亦た老ゆるに堪うるを言う）」と注し、貝宮夫人がいる廟のような清らかな場にあつては、鸞もまた年老いることはないであろうと説明する。「貝宮夫人は清浄な心をもっており情慾がないので、鸞鳥のように鏡の影をみても、年老いることはないのだ（孤鸞觀鏡中之影、哀鳴而死。今神以清浄爲心、無有情慾。鏡中鸞影常存、安有老期）」とみなす王琦注も、曾益の説に類するであろう。いわば、つれあいがいないという共通した情況下にあつても、「清涼」な場に身を置いている（或いは「清涼」な心をもつ）貝宮夫人は、「情慾」をもった鸞鳥と異なり、鏡に映った影を見ても「老ゆるに堪う（＝老いることがない）」というのである。年老いることなく幾千年も生きられることを、望ましいものとする態度が、そこには示されている。

（31）錢鍾書『談藝錄』は、注（30）の引用箇所に續けて「如天上謠云、銀浦流雲學水聲。雲可比水、皆流動故、此外無似處。而一入長吉筆下、則雲如水流、亦如水之流而有聲矣」と述べる。

（32）曾益注『昌谷集』卷三（東京内閣文庫藏明刊本景照）。以下、曾益注は同書による。

しかし、伴侶がいなことをいうだけならば、貝宮夫人をわざわざ「鏡中の鸞」にたとえる必然性など無かったはずだ。それというのも、この鳴かない鸞鳥の典故は、極度の孤独や、自らを取り巻く状況の不本意さを強調するために、詩の中で用いられるものだからである。たとえば、庾信の「擬詠懷詩」其二十二『庾子山集注』卷三には「抱松傷別鶴、向鏡絶孤鸞（松を抱きて別鶴を傷み、鏡に向かって孤鸞絶ゆ）」という句が見える。ここにおいて「孤鸞」は、「別鶴」——伴侶と引き離される悲しみをうたった樂府の琴曲「別鶴操」にちなむ——とともに、故國を失い、異郷に身を置く詩人の孤独を映しだすものとしてある（33）。これと同様に、李賀の「貝宮夫人」においても、「鏡中の鸞」から読みとるべきは、夫人の孤独と、彼女が身を置く情況の理不盡さではないだろうか。第一句で描かれていた退屈げな仕草も、耐えがたい孤独のゆえと考えられるのである。また、第三句「六宮不語一生閑」は一般に、塑像であるから夫人は「語らず」、ゆえに「閑（しずか）」なのだと解釋されている（34）。ではなぜ詩人は、ものを言わないはずの塑像が「一生」語らないと、わざわざ言う必要があるのだのだろうか。重要なのは、「幾千年」にわたって言葉を發しない貝宮夫人の姿が、王に囚われてから絶命するまで三年間鳴かなかった鸞鳥の姿に重ねられていることである。いわば、夫人の沈黙は、不如意な現状に對する不満のあらわれでもあるのだ。

だが、すでに述べたように、貝宮夫人と鸞鳥との間には決定的な違いがある。それは、鸞鳥の孤独は最高潮に達したときに死をもたらすが、夫人の孤独は死という終着點を持たないことだ。鳴かない鸞鳥という典故は、ここでは無生物である神女の像に用いられることで、従来のようにただ孤独感を強調するのみならず、その耐えがたい時間が無窮につづいてゆく苦しみを表すものとして、機能しているのである。第六句の「堪老」を、曾益や王琦は「老いることがない」と解釋していた。しかし、ここは「まさに年老いてしまいう」と讀むべきだろう。清らかな場に身を置いている（もしくは清らかな心をもつ）貝宮夫人は、鏡の中の鸞鳥のように、まさに年老いてしまいうに十分な孤独に苛まれながらも（35）、幾千年も青々とした眉のままにいる。このようにうたうことで、永遠の現在を生きる神女の悲哀が表されているのではないか。鸞鳥の命をも奪った孤独、それを貝宮夫人は幾千年にもわたって背負いつづけている。そしてその時間は、未だ終わる氣配すら見せないのだ。永遠の若さを享受

（33）清の倪璠は注して「喻己身在異域、如別鶴孤鸞也」という。

（34）たとえば、明の徐渭はこの句に「泥塑」と注し（徐渭・董懋策注『唐李長吉詩集』卷四、刊行年不明、内閣文庫所藏）、王琦はそれを承けて「不語一生閑、徐文長以爲泥塑之說者、是也」と注している。

（35）「堪老」を「まさに年老いてしまいう」と讀むことについては、以下の用例を参照した。唐・耿湋「賦得寒蛩」詩（『全唐詩』卷二百六十八）「復與夜雨和、遊人聽堪老」。唐・羅鄴「下第」詩（『全唐詩』卷六百五十四）「此時惆悵便堪老、何用人間歲月催」。なお、「清涼」は「淒涼」と同義とみなす説もある。原田憲雄氏（『李賀歌詩編』三、平凡社東洋文庫、一九九九）、王友勝・李德輝氏（『李賀集』岳麓書社、二〇〇三）がこの説をとる。

し、無窮の時間に存在しつづけることは、この詩において決して羨むべきものとはされていない。それどころか、耐えがたい不幸としてとらえられているのである。

五 解放された神女——李賀「蘭香神女廟」——

すでに前節の冒頭で述べたように、李賀が神女の廟を訪れて詠んだ詩としては、「貝宮夫人」に加えてもう一首、「蘭香神女廟」が今に伝えられている。貝宮夫人の素性については、ほとんど知るすべが無かったが、蘭香神女に關しては、その來歴をある程度まで推測することが可能である。たとえば、李賀の別集に收める「昌谷詩」（卷三）には「燒桂祀天几（桂を燒きて天几を祀る）」という句があるが、そこには「谷與女山嶺阪相承。山即蘭香神女上天處也。遺凡在焉（谷は女山の嶺阪と相承く。山は即ち蘭香神女の天に上りし處なり。遺凡焉に在り）」という原注が附されている。王琦注はこの「女山」を女几山とみなし、『元和郡縣志』を引いて、女几山が河南府福昌縣の西南三十四里にあったとする（36）。河南府福昌縣（今の河南省宜陽縣）は李賀の郷里であり、「昌谷詩」はその地の風物をうたった詩であることから、本節で取り上げる詩「蘭香神女廟」は、女几山にある蘭香神女の廟を、李賀がその足で訪れて詠んだものである可能性が高い。恐らく蘭香神女が昇天したとき、地上に遺したとされる「几（＝脇息）」が廟に祀られており、それが女几山という名の由來になっているのであろう。

さらに、蘭香神女といえは、『藝文類聚』等の諸書にみえる杜蘭香説話とのつながりも考へる必要がある。『藝文類聚』卷七十九の引く「杜蘭香別傳」によると、建興四年（三一六）の春、張碩のもとに杜蘭香という娘がしばしば訪れるようになり、「母上から、あなたの妻になるようにと差し向けられました」等と言つては、仙薬や詩などを張碩に贈るが、「今はまだ年まわりが良くない」という理由で、結局は張碩のもとを去っていったという。これとほぼ同じ話が、二十卷本『搜神記』の卷一にも收められているほか、『藝文類聚』卷八十一に引く曹毗「杜蘭香傳」にも、張碩のもとに「神女蘭香」が降つて「消摩（按摩の一種とされる）」の法を説いて聞かせたという、断片的な記述が確認できる（37）。また、唐末の道士

（36）「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」（王琦注）。『元和郡縣志』は唐の李吉甫の撰。王琦注が引いた記載は卷五に見える。

（37）杜蘭香説話については、竹田晃氏「杜蘭香説話について」（『東方學論集』所收、東方學會、一九七二）に詳しい。なお、二十卷本『搜神記』には、後世に成立した説話が少なからず混入していることは周知の通りであるが、竹田氏も前掲論文で指摘するように、この杜蘭香説話も、原本『搜神記』に收められていたことは疑わしい。理由の一つは、後世の類書に引かれるとき、出典はいずれも『杜蘭香別傳』または『杜蘭香傳』となつていて、『搜神記』としているものは見当たらないからであり、もう一つの理由は、『藝文類聚』（卷七十九・八十二）に收める二則の杜蘭香説話をつなぎ合わせると、ちょうど二十卷本『搜神記』所收の

杜光庭（八五〇—九三三）の『墉城集仙録』にも、やや趣きを異にする杜蘭香説話が収められている。『太平廣記』卷六十二「女仙」が引くこの話によれば、ある漁師に湘江の岸邊で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、自分が罪を得て下界に墮とされた仙女であることを告白し、期限が訪れたといって昇天してしまう。その後、杜蘭香は張碩のもとに降って、彼に道術を授けたとされている。『藝文類聚』所収の説話の、いわば前日譚ともいふべき部分がつけ加えられていること、そして全體として道教臭が強くなっていることが、この話の特徴として挙げられる。

以上、仙女の蘭香について知りうる情報を一通り把握したところで、李賀の「蘭香神女廟」に目を向けてみたい。全三十句からなる、やや長い詩であるので、廟の周囲の景を描いた「古春年年在、閑綠搖暖雲（古春年年在り、閑綠暖雲に搖らぐ）」から始まる冒頭の十句は割愛し（38）、ここには次の第十一句から末尾までを引くことにする。

舞珮翦鸞翼	舞珮	鸞翼を翦り
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	船に乗りては江君に値う	
吹簫飲酒醉	簫を吹き	酒を飲みて酔うも
結綬金絲裙	綬を結ぶ	金絲の裙
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	錦鱗に鞭うつ
密髮虛鬟飛	密髮	虚鬟飛び
膩靨凝花勻	膩靨	凝花 ^{ひと} 勻し
團鬢分蛛巢	團鬢	蛛巢を分かち

話に近くなるからである。

（38）割愛部分の本文および日本語譯を、以下に擧げておく。「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。」（古と同じ春が毎年やってきて、暖かい雲のもと、緑の草は音もなく揺らいでいる。松は遅咲きの花を風に飛ばして香り、水際に植えられた柳の葉は陽の光を吸収して薄暗い。沙のみぎりは紅の落花で満たされ、岩の間から湧きでる泉には水芹が生えている。奥ぶかい竹林の竹は表面に白い粉を生じたばかりで、明け方の山々は眉墨のような色をたたえて廟の門前に横たわっている。かよわい香り草は露の重みにもたえかねる風情で、秀でた山は人氣のない春に愁いの色を帯びている。）

穠眉籠小脣	穠眉	小脣を籠む
弄蝶和輕妍	弄蝶	輕妍に和し
風光怯腰身	風光	腰身に怯ゆ
深幃金鴨冷	深幃	金鴨冷やかに
奩鏡幽鳳塵	奩鏡	幽鳳 塵す
踏霧乘風歸	霧を踏み	風に乗りて歸り
撼玉山上聞	玉を撼 ^ゆ がし	山上に聞こゆ

最初の二句は、廟内に祀られた神女の像の飾り。神女の舞衣には鸞の翼の形に切られた佩び玉がぶらさがり、張り巡らされた帳には薄く銀粉が塗られている。第十三・十四句は、廟の中の様子。王琦は「蘭桂吹濃香、謂所焚之香、濃馥如蘭桂。菱藕長莘莘、謂所供之物、清潔無腥羶（蘭桂吹濃香は、焚く所の香り、濃馥たること蘭桂の如きを謂う。菱藕長莘莘は、供うる所の物、清潔にして腥羶無きを謂う）」と注する。「莘莘」は数が多いことをいう。

第十五句から二十句までは、廟の外に出た神女の行動。蘭香が逢いにいく「瑤姬」が巫山の神女を、「江君」が湘夫人を指すことについては、諸注の見解の一致するところである。神女は簫を吹き、酒を飲んで酔っぱらっては、金絲で編んだもすそに組紐を結びつけたり、白い鹿に乗ってけしかけ、大空を翔けたかと思うと、今度は美しい魚にまたがって鞭うち、川で遊んだりしている。

第二十一句から二十六句までは、神女の姿態の美しさが描かれる。こまやかな髪を丸く結ったまげは宙にゆらぎ、臙脂を塗ってしっとりした頬は花のようなあでやかさ。蜘蛛の巣を二つに分けたようにふくらした鬢の毛に、濃く掃かれた眉の下でつぐまれた脣。たわむれる蝶は軽やかで美しい神女にお似合いであり、風と光は彼女の姿態にひけをとる。

第二十七・二十八句は、再び廟の中の様子。「金鴨」は、あひるの形をした香爐。「幽鳳」は、化粧箱に入った鏡の背面に鑄出された模様。火が消えて冷たくなった香爐と、塵がつもった鏡は、時の経過をあらわし、神女が歸ってくる次の句の伏線となっている。最後の二句、佩び玉をゆらして山上に音を響かせながら、神女は霧と風に乗って廟に戻ってくる。

この詩でまず注目すべきは、杜蘭香説話との結びつきを思わせる語句が、どこにも出てこないことである。そのこともあって、李賀の詩にいう「蘭香神女」と杜蘭香とは、しばしば別個の神女であるともみなされる。たとえば、王琦は「長吉所稱、但云蘭香神女、不連杜宇（長吉の稱する所は、但だ蘭香神女と云うのみにて、杜の字を連ねず）」と注し、さらに「昌谷詩」の原注を引いて、「與廣記所載不類。蓋另是一人（廣記に載する所と類せず。蓋し別の是れ一人なり）」と断定している。しかし『太平廣記』の引く『墉城集仙録』には、成長した杜蘭香が昇天する場面があり、それは「昌谷詩」の原注にいう「山は即ち蘭香神女の天に上りし處なり」という記述と矛盾するものではないだろう。また、『藝文類聚』が引く「杜蘭香別

傳」の冒頭には「杜蘭香者、自稱南陽人（杜蘭香は、自ら南陽の人と稱す）」とあるが（39）、南陽は今の河南省南西部を含む地域であり、洛陽の西南にあった李賀の郷里昌谷と、さほど離れてはいない。さらに決定的なのは、晩唐の李羣玉（八一三―八六〇？）が「送鄭子寛棄官東遊便歸女几（鄭子寛の官を棄てて東遊し便ち女几に歸るを送る）」（『李羣玉詩集』卷上）という詩を遺しており、その末尾に「寄謝杜蘭香、何年別張碩（謝を寄す 杜蘭香、何れの年に張碩に別ると）」という句が見えることである。詩題にいう「女几」、すなわち女几山に歸つてゆく鄭子寛のことを詩人は張碩になぞらえ、杜蘭香への傳言を頼んで戯れているのだ。そうである以上、女几山の廟に祀られていた「蘭香」が、いわゆる杜蘭香説話の「杜蘭香」と同一である、もしくは當時にあつて同一とみなされていたことは、ほぼ間違いないといつてよい。にもかからわず、李賀の「蘭香神女廟」からは、杜蘭香説話との接点を見出すことができない。このことは、廟の背景にある既存の物語に、李賀がほとんど關心を抱かなかつたことを示している。同じことは、前節でみた「貝宮夫人」についてもいえるだろう。貝宮夫人がいかなる神であるのか、詩人は一向に無頓着である。彼の詩にあつては、廟に祀られた神女は、固有の名を与えられたその神女であるべき必然性を感じさせない。詩人が着目したのは、廟という空間内に置かれた神女の像のありようだったのである。

李賀の「蘭香神女廟」を特徴づけているのは、もはや偶像の殻をやぶり、主體性をもって外界を駆けめぐっている神女の奔放さである。その様子は、貝宮夫人とは全く對照的なものであり、あらゆる樂しみを嘗めつくそうとする勢いが感じられる。たとえば、廟から外に出た蘭香は、まず「瑤姬」と「江君」に逢いにゆく。これは、曾益が「逢瑤姬、值江君、尋侶（瑤姬に逢い、江君に値うは、侶を尋ぬるなり）」と注するように、仲間を尋ねるため、巫山と湘江に出掛けていったのであろう。だが、言うまでもなく、巫山の神女と湘夫人は、杜蘭香説話とは何のつながりもない。ここでも詩人は、有名な巫山の夢物語や、湘夫人にまつわる悲しき傳説を一切顧みていないのである。ただ、神女であるという共通項を持っているだけで、まるで氣のおけない友人であるかのように、蘭香は二人に逢いに出掛けている印象さえ受ける。

第十九・二十句「走天呵白鹿、遊水鞭錦鱗」もまた、自由奔放な蘭香の姿を生き生きと描きだしている。曾益はここに「呵鹿、鞭鱗、言神女遊戲（鹿を呵し、鱗に鞭うつは、神女の遊戲を言う）」と注するが、この「神女の遊戲」はどちらも、仙女ならではの豪快な遊びといえるだろう。すでに諸注が指摘するように、上の句は衛叔卿、下の句は琴高の故事をそれぞれ踏まえている。『神仙傳』によると、高殿にいた漢の武帝のところに、仙人の衛叔卿が「浮雲に乗り、白鹿に駕して」天から降ってきたとされる（40）。また、龍の子を捕まえると

（39）『搜神記』卷一では「南陽」を「南康」に作る。南康は晉代に置かれた郡で、今の江西省に含まれる。

（40）「漢元鳳二年八月壬辰、武帝閒居殿上、忽有一人、乗浮雲駕白鹿、集於殿前。帝驚問之爲誰。曰、我中山衛叔卿也。」（『神仙傳』卷二）

言つて涿水に潜つた仙人の琴高が、弟子たちと約束した期日に、果たして鯉に乗つて水から現れた話は、『列仙傳』等の諸書にみえ(41)、廣く知られるところである。いわば、杜蘭香は、彼ら著名な仙人の十八番といつてよい特技を、まるで無邪氣な子供のように真似をして遊んでいるのである。

同じことが、第十七・十八句「吹簫飲酒醉、結綬金絲裙」についてもいえる。この句は、「簫を吹いて酒を飲んで酔うが、その金絲の裙にはきちんと綬がむすんである(決して行儀をばみださぬ)」(鈴木虎雄氏)のように、酔つても服装を決して亂さない、蘭香の行儀のよさというものと一般に解されているが、恐らくそうではあるまい。蘭香が「簫を吹く」のは、秦の穆公の娘弄玉の夫であり、簫の名人であつた仙人蕭史の真似をして戯れているのではないか。一方「綬を結ぶ」といえば、顔延之「秋胡詩」『文選』卷二十一の「脱巾千里外、結綬登王畿(巾を脱ぐ千里の外、綬を結びて王畿に登る)」に、李善が「巾、處士所服。綬、仕者所佩(巾は、處士の服する所なり。綬は、仕うる者の佩ぶる所なり)」と注するようになり、官印の組み紐を結びつけること、すなわち仕官することを指す。『文選』には、他にも三例「綬を結ぶ」というフレーズがみえるが、いずれもこの意味で用いられており、例外はない(42)。とすれば、「蘭香神女廟」の「綬を結ぶ金絲の裙」からは、蘭香が酒に酔つた勢いで、ほかの仙人の特技のみならず人間の官吏の真似事までしはじめ、もすそに印綬を結んで戯れているイメージをこそ讀みとるべきではないだろうか(43)。その方が、奔放な娘らしい蘭香のしぐさとして、ここではよりふさわしい。

いうまでもなく、現實の蘭香神女は廟の中に祀られた偶像に過ぎず、このように外界を駆けめぐつて遊ぶということはあり得ない。それではなぜ、この詩の中で蘭香はどのように描かれる必要があつたのだろうか。すでに前節で述べたように、李賀の「貝宮夫人」でも、貝宮夫人の神像は、あたかも生きているかのように生々しく描きだされていた。その點では、蘭香神女と共通している。だが、貝宮夫人は廟という空間から外へ出ることはできず、孤獨感に苛まれながら、じつと幾千年もの時を過ごしていた。それを詩人はある種の監禁状態とみなしたのではないか。そして、そのような拘束状態から神女をときはなち、外界を自在に駆けめぐらせたのが、「蘭香神女廟」なのだと考えたい。廟から飛び出した蘭香が、真つ先

(41) 「琴高者、趙人也。以鼓琴爲宋康王舍人。行涓彭之術、浮游冀州涿郡之間二百餘年。後辭、入涿水中取龍子、與諸弟子期曰、皆潔齋待於水傍。設祠、果乘赤鯉來、出坐祠中。日有萬人觀之。留一月餘、復入水去。」(『列仙傳』卷上)

(42) 江淹「別賦」(『文選』卷十六)の「君結、兮千里、惜瑤草之徒芳」と、左思「招隱士二首」其二(『文選』卷二十二)の「結綬生纏牽、彈冠去埃塵」、および江淹「詣建平王上書」(『文選』卷三十九)の「次則結綬金馬之庭、高議雲臺之上」。

(43) 沈亞之が夢の中で結婚した弄玉に「水犀の小合」を贈ったところ、弄玉はそれを大層氣に入つて「裙の帶上に結」びつけたという話が、『太平廣記』卷二百八十二「沈亞之」(出典は『異聞録』)に見える。蘭香も「裙」の帶に印綬を結びつけたのであろう。

に神女の仲間に逢いにいくのは象徴的といえる。つれあいのいない貝宮夫人との對比の構圖は、ここからも読みとることができるのである。

六 時のよどんだ閉鎖空間としての宮室——李賀「宮娃歌」——

「貝宮夫人」と「蘭香神女廟」、この兩篇の關係性をみる上で、また違った角度から示唆を與えてくれるのが、李賀の「宮娃歌」（卷二）である。「宮娃」は「後宮の美人」という意味⁴⁴。寵愛を失った宮女の歎きをうたう、いわゆる「宮怨詩」に分類されるが、この詩はそうしたジャンルの壁を乗り越えうる可能性を秘めている。

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 紅の守宮
象口吹香氎氎暖	象口 香を吹き 氎氎 暖かなり氎
七星挂城聞漏板	七星 城に挂かりて 漏板を聞く
寒入罽毼殿影昏	寒さは罽毼より入りて 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	天河落つる處 長洲の路
願君光明如太陽	願わくは 君が光明 太陽の如くして
放妾騎魚撇波去	妾を放ち 魚に騎り 波を撇ちて去らしめんことを

前半部で中心に描かれるのは、ろうそくの燈りに照らされた薄暗い室内の調度品である。紗^{うすきぬ}のカーテン、口から煙を吐く仕組みになっている象の形の香爐、毛織の敷物（氎氎）、上部に鸞鳥がぬいとりされた御簾（彩鸞簾額）など、この空間は華やかな諸物で満たされており、生活水準という面では全く申し分がないようにみえる。

しかし、注意すべきは、この部屋を満たしているのがいずれも人工物であり、宮女を例外として、一切の生物は締め出されていることだ。「花房」（花のように美しく飾られた部屋）

（44）揚雄『方言』卷三に「娃、嬈、窈、艷、美也。吳楚衡淮之間曰娃」、また左思「吳都賦」（『文選』卷五）の李善注に「吳俗謂好女爲娃」とあるように、もともと「娃」は吳の地方の方言であった。ここで李賀が美女を指すのに「娃」を用いたのは、第十句の「長洲」が吳の地名（長洲縣。今の蘇州のあたり）であることから分かるように、この宮女が吳の地方出身として設定されているためと思われる。

と「象口」(象の形をした香爐) および「彩鸞」(五色の絲でぬいとりされた鸞鳥)は、文字の上では生物の氣配を感じさせつつも、實際のところは血の通わぬ非生物に過ぎない。また、第五句の「罽毘」は、鳥の侵入や糞を防ぐため、宮殿の窓や軒端に張られる網のことだが、ここでは鳥のような生き物すらもこの部屋への侵入が許されていないことを、暗に示している。外部から入ってくるのは、夜が更けて北斗七星が傾くと鳴らされる「漏板(時刻を報せるために鳴らされる銅板)」の響きとおけらの鳴き聲、そして「寒さ」だけである。いわば、この宮女の部屋は、音と冷氣でかろうじて外界とつながっているだけの、隔絶された空間としてある。

いうまでもなく、この空間には人間が訪れることもない。詩中の宮女がすでに天子の寵愛を失っていることは、起句「蠟光高懸照紗空」の「空」字によって、早くも示されている。その後につづく第二句の「紅守宮」は、赤いヤモリのこと。『博物志』によると、ヤモリに丹砂を餌として與えつづけると全身が赤くなるが、そのまま満七斤食べさせたところで、その個體を杵でついて粉末にし、それを女性の身體に塗ると、房事を行わない限り一生消えなかったという(45)。いわば、宮女を監視する装置としてある「守宮」を、詩の中の女性が構えていることから、寵愛を失った現在もなお、外部との交渉が全く認められていないことが窺える。

第八句の「阿甄」は、魏の文帝曹丕の妻であったが、のちに寵愛を失って死を賜った甄皇后のこと。ここでは借りて宮女を指す。「屈膝」は門のちようつがいで、「銅鋪」は扉の引き手の環を受ける銅製の金具。どちらも門扉のメトニミーとして機能している。「鎖された」宮女がこの扉の外に出られるのは、夢という仮想空間において他にない。夢の中で故郷に戻った宮女は、砂濱を踏み歩く。白く輝く野外の砂濱、それは閉鎖された薄暗い室内とちやうどコントラストをなしている。第十句の「長洲」も、單なる吳の地名(長洲縣。今の蘇州のあたり)としての意味だけでなく、長くつづく白い中洲をも想起させる役割を擔っているだろう。同じことは、一人稱の視點で宮女の願いを述べた末尾の二句「願君光明如太陽、放妾騎魚撇波去(願わくは、わが君の輝きが太陽のごとくあらせられ、わたしを解放し、魚に乗ってしぶきをあげながら歸らせて下さい)」の「太陽」についてもいえる。幽閉された宮女が希求しているのは、太陽のように明らかな天子の聰明さであると同時に、外の世界に降りそそぐ太陽の光そのものでもあるのだ。

ところで、この「宮娃歌」は、當時の宮女制度がいかに非人道的なものであったかを暴いた、一種の社會批判の詩として讀まれることが多い(46)。だが、似たような題材を扱った白

(45) 「蜥蜴或名蝦蟇。以器養之、以朱砂、體盡赤。所食滿七斤、治擣萬杵、點女人支體、終年不滅。唯房室事則滅、故號守宮。」(『博物志』卷四)

(46) たとえば、徐傳武氏は『李賀詩集譯注』(山東教育出版社、一九九二)の「宮娃歌」の「解説」で次のように述べている。「李賀這首詩却寫她們對家人的懷念和對自由的渴求、更加提示出宮女制度迫人們家屬離散和把青年女子投入『華麗牢籠』的罪惡、更能接觸問題的實

居易（七七二―八四六）の新樂府「上陽白髮人」（『白氏長慶集』卷三）と比べれば、兩者の違いは明瞭である。全四十句のうち、冒頭の十六句を引こう。

上陽人

紅顏暗老白髮新
綠衣監使守宮門

一閉上陽多少春

玄宗末歲初選入

入時十六今六十

同時采擇百餘人

零落年深殘此身

憶昔吞悲別親族

扶入車中不教哭

皆云入內便承恩

臉似芙蓉胸似玉

未容君王得見面

已被楊妃遙側目

妬令潛配上陽宮

一生遂向空房宿

上陽の人

紅顏暗かに老いて 白髮新たなり

綠衣の監使 宮門を守る

一たび上陽に閉ざされてより 多少の春ぞ

玄宗の末歲 初めて選ばれて入る

入りし時は十六 今は六十

同時に采擇す 百餘人

零落 年深くして 此の身を殘す

憶う 昔 悲しみを吞みて親族に別れ

扶けられて車中に入るも 哭せしめず

皆云う 内に入れば便ち恩を承けんと

臉は芙蓉に似て 胸は玉に似たり

未だ君王の面を見るを得るを容れざるに

已に楊妃に遙かに目を側めらる

妬みて潜かに上陽宮に配せしめ

一生 遂に空房に宿る

ここに展開されているのは、ある一人の宮女をめぐる物語である。この女性がいつ、どのような経緯をへて後宮に入り、さらにどのような理由で上陽宮に送られ、現在の状況に至ったのか、あたかも簡潔な一代記のように綴られている。いうまでもなく、それは新樂府が「君の爲、臣の爲、民の爲、物の爲、事の爲に作」られ、詩人が「之を聞く者の深く誠むることを欲」したからにはかならない（47）。悪しき現状の改善を促すためには、より個別的・具體的な事例を提示し、物語の力を借りることによって、讀者の感情に強く訴えかける必要があるからである。

それに對し、李賀の「宮娃歌」では、詩の中の女性が寵愛を失うに至ったその過程は、全く説明されていない。「上陽白髮人」には見える「玄宗」「楊妃」「上陽宮」などの固有名詞も、一切出てこない。第八句の「阿甄」も、ここでは「甄皇后のように寵愛を失った美女」

質、顯得更深刻、也更有力。」（一六九頁）

（47）白居易の「新樂府序」（『白氏長慶集』卷三）に「其言直而切、欲聞之者深誠也。其事覈而實、使采之者傳信也。其體順而肆、可以播於樂章歌曲也。總而言之、爲君、爲臣、爲民、爲物、爲事而作、不爲文而作也」とある。

を廣く指すに過ぎず、むしろ詩題にいう「宮娃」という人物を、抽象化・一般化する方向に働いている。この女性の來歴——いいかえれば背景にある物語——に注意が向けられていない點については、「貝宮夫人」や「蘭香神女廟」とも共通する。問題とされているのは、この女性が置かれている閉塞状況そのものなのだといいてよい。

原田憲雄氏は、李賀の「宮娃歌」を「宮娃の一人の〈宮中〉という名の牢獄から解放され結婚したい願いを、女に代って歌ったのがこの作」とみなした上で、白居易「上陽白髮人」を引き合いに出し、「老宮人の悲劇の原因を、楊貴妃の嫉妬という個人的な問題にすりかえ、女性に對し殘虐過酷であつた政治構造の欠陥を覆い隠す結果となつてゐる」と手厳しい意見を述べている⁽⁴⁸⁾。しかし、そのような批判は、白居易の新樂府と「宮娃歌」を同一の地平で眺めたときにしか、意味をもちえないだろう。そもそも兩者は同じ土俵の上には立っていないのである。

もつとも、傳統的な宮怨詩では、李白の「玉階怨」がそうであるように⁽⁴⁹⁾、寵愛を失つた経緯などは記されない方がむしろ一般的である。ならば、この「宮娃歌」と従来の宮怨詩とを隔てるものは何か。それは、こうした閉塞状態から脱け出したいという願いが、宮女の口を借りて述べられていることである。「宮怨」を主題とした詩において、宮女が歎くことといえば、天子の寵愛が失われたこと（もしくは失われつつあること）、あるいは齡を重ねて容色が衰えていくことと、相場が決まっていた。不思議なことに、彼女たちは、天子の恩愛を取り戻したいと願うことはあつても、外の世界に出たいという願いは、なぜか口にすることがないのである⁽⁵⁰⁾。先に引いた白居易の「上陽白髮人」でも、上陽宮の外については、第三十三・四句に「外人不見見應笑、天寶末年時世粧」（外の人にこの姿を見られることはないが、見ればきつと笑うであろう、なにしろ天寶の終わり頃にはやつた装いなのだから）という形で言及されるに過ぎない。

「紅顏」から「白髮」へ、「十六」から「六十」という變化の相でとらえられていることから明らかなように、この「白髮の人」は、一直線に流れる時間の上に生きている。もとより外界に出ることは不可能であろうが、たとえ出られたとしても、流れる時間は決して止まらない。一方、李賀「宮娃歌」で宮女が住んでいる部屋は、重く閉ざされた扉によって外

(48) 原田憲雄『李賀歌詩編』一（平凡社、一九九八）四二七頁。

(49) 「玉階生白露、夜久侵羅襪。卻下水晶簾、玲瓏望秋月。」（『李太白文集』卷五）

(50) 傳經順主編『李賀詩歌賞析集』（巴蜀書社、一九八八）は、「宮娃歌」の賞析部分において、このことを的確に指摘している。「一般的宮怨詞、大多只停留在『怨』上。或悼春惜紅、感歎青春早逝。或痛惜美人遲暮、渴望皇恩垂憐。或悲秋傷懷、慨歎君恩難久。或顧影自憐、自傷紅顏命薄。或得寵之時自恐、深怕恩寵逆轉。或失寵時愁腸欲斷、自悲君恩難返。（中略）而李賀筆下這位年青的宮女却不同、她的性格中蘊藏着火一般的熱情、表現出熱愛自由、天真活潑的性格特點。（中略）她祝願君王如太陽、也并非期望臨幸、而是盼望能放她歸回故鄉。她要棄君王而去、去追及正常人的生活、正常人的愛情。」（二一九頁）

界から遮断され、時間が重くよんでいる。この室内から一切の生物が排除されていることについては、すでに述べた。人工物のみで構成されているがゆえに、この空間は時の流れに超然としている。だからこそ、この息も詰まりそうな場からの解放を、彼女は望んでいるのである。

ここで「宮娃歌」の最後の句「放妾騎魚撇波去」にもう一度目を向けてみたい。この宮女が陸路ではなく、水路で歸ろうとしているのは、河川の多い呉の地方が、彼女の故郷として設定されているからにはかならない。ただ、問題となるのはその方法である。なぜ舟に乗るのではなく、「魚に騎る」必要があるのか。この「騎魚」二字については、歴代の注釋者もかなり頭を悩ませたようで、これまで様々な説が提出されている。たとえば、王琦は次のように注する。

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、蓋欲歸之至、舟行稍緩、不似魚游之速耳。（「騎魚」二字はとても奇怪である。もしかすると書寫の過程で字に誤りが生じたのかもしれないが、断定はできかねる。もし文意に沿って解釋するならば、「舟に乗る」といわないで、「魚に騎る」といったのは、歸りたいという思いが極まっております、のんびりした舟の速度では、魚の泳ぐ速さにとっても敵わないと感じたからであろう。）

つまりは、少しでも早く故郷に歸りたいという思いを表現するため、舟より速い「魚」が選びとられたという考えである。いかにも清人らしい合理的な發想といえるが、現代の研究者でも、この説を支持する者は少なくない⁽⁵¹⁾。「とにかく解放さえしてくれたならば、たとえ船がなく、魚にまたがって歸ることになったとしても構わない」と解した葉葱奇氏も、望郷の念の強さを讀みとっている點では、王琦の説に類する⁽⁵²⁾。一方、周誠眞氏は、女性を蔑視してきた社會に對する宮女の強い不信任感を「騎魚撇波」は表しており、ゆえに人間の力に頼らねばならない「舟」になど彼女は乗りたくなかったのだという、新しい説を提示している⁽⁵³⁾。

しかし、ここで宮女が「魚に騎る」ことの意味を、望郷の念や人間不信の強さに限定して

(51) たとえば、楊文雄『李賀詩研究』（文史哲出版社、一九八〇）は「最後一句『放妾騎魚撇波去』正表示思鄉之切、乘船比不上騎魚快、透露了欲早日脫離苦海的企盼」と述べている（二二、李賀詩的內在研究第二章・三「宮怨、閨情和愛情」二二二頁）。

(52) 「不說乘船、而說『騎魚撇波』、意思是只要肯放、縱然沒有船乘、騎魚撇波而去、也是好的。這是極力敘出怨曠思歸的心情。」（注（27）前揭書、一二四頁）。

(53) 『騎魚撇波』是表示她對社會的極端不信任、所以她不願乘倚仗人力的『舟』、而希望『騎魚』。古代的女性常是處於被侮辱和被賤視的地位。她的對社會的不信任不是沒有理由的。」（周誠眞『李賀論』文藝書屋、一九七一、四六頁）。

しまうと、この詩の中で執拗なまでに強調されてきた、彼女の住む宮室の閉塞感がその重みを失ってしまう。最後の句「騎魚撇波去」から読みとるべきは、魚にまたがり、波しぶきをあげながら水上を進んでゆく時に、きつと人が感じるであろう大いなる自由と開放感なのではないだろうか。

ここで思い出すべきは、「蘭香神女廟」において、廟という閉鎖空間から外界へと飛び出した蘭香が、「水に遊び、錦鱗（美しい魚）に鞭うって」いたことである（第二十句）。この句と對をなす第十九句「走天呵白鹿」の、白い鹿にまたがって大空を翔けるという行為についても同じことがいえるが、魚にまたがって水の中を進める状態というのは、何物にも縛られない自由の身を象徴するものとして、ここではとらえられている。

「宮娃歌」の「騎魚」も、そのような行為としてある。第九句に「夢入家門上沙渚」とあるように、宮女が夢の中で訪れたのは、確かに故郷ではあるけれども、あくまで描かれるのは「沙渚（白い砂濱）」という屋外の景である。末句で述べられる宮女の願いも、「放妾（私をここから解放すること）」と「去（ここから離れること）」であって、「故郷に返してほしい」という類の具體性を伴うものではない。この「宮娃歌」でうたわれているのは、ある種の漠然とした閉塞状態と、そこから脱出し、解放されたいという抽象的な願いなのである。宮怨という形式は、いわば借り物に過ぎない。孤獨で變化のない日々を過ごす宮女は、そのまま貝宮夫人の神像に、時間がよんだ宮室は、そのまま神女が祀られた廟に、それぞれ置きかえることが可能である。そして解放され、魚にまたがって水の上を進んでいく宮女は、蘭香神女の分身にほかならない。逆にいえば、李賀の詩における神女廟という場も、人々から忘れ去られ、世の中から隔絶した空間のモデルとして存在しているのである。

七 結び

ここまで見てきたように、杜甫の「湘夫人祠」・劉禹錫の「巫山神女廟」および、李賀の「貝宮夫人」・「蘭香神女廟」からは、詩の中で描かれる事物や風景などの相において、前者と後者とで、それぞれ全く異なる傾向を読みとることができた。杜甫と劉禹錫の詩においては、その地に堆積されてきた物語の層に詩人の意識が埋没しており、結果として、廟の外部の自然や、廟の内部に存在するモノは、祀られた神女にまつわる自然やモノに塗り替えられている（或いは神女に關連する自然やモノのみ選びとられている）。そこに描き出されているのは、意味に覆われた場所としての、いかなれば概念としての神女廟なのであった。

それに對し、李賀の詩において特徴的に示されていたのは、廟という空間のもつ、獨特の閉塞感であったといつてよい。「蘭香神女廟」が「古春年年在（古春 年年在り）」という句で始まるのは、象徴的である。廟の中および周邊に流れる時間は、過去から未來へと直線的に流れては行かない。そこは世の移り変わりから取りのこされた場としてあり、時間は重くよどんでいる。だからこそ、「新しい春」が毎年「めぐってくる」のではなく、「古い春」がただ「在る」とされているのである。その後、第二句から十句までに描かれた廟の周囲の自

然も、昔から同じように存在し続けている「古春」の景にほかならない(54)。そして、そこに描かれているのは、祀られた神女にまつわる物語とは無縁の、風景としての風景なのである。

もともと、湘夫人や巫山の神女のように知名度のある神女の廟と、貝宮夫人や蘭香といった素性の知れない神女の淫祠とを、同列に論じることには全く問題がないとはいえないだろう。ただ、湘夫人や巫山の神女など、知名度のある神女の廟を訪れて詠んだ詩は、李賀の別集から見出すことができない。ここでむしろ問われるべきは、なぜ貝宮夫人や蘭香といった素性の知れない神女の廟が、李賀によって選ばれたのかということではないか。湘夫人や巫山の神女のみならず、「禹廟」・「老子廟」・「三閭廟(屈原の廟)」・「武侯祠(諸葛孔明の廟)」など、歴史上の著名な人物が祀られた廟の名さえ、李賀の別集には見えない。それは、李賀が短命であって生前の行動範囲が狭かったからでは、決していない。なぜなら、李賀は長安と洛陽という二大都市を何度か訪れ、それぞれ一定の期間滞在していたにも関わらず(55)、両都に多く存在していた名所舊跡の類を訪れて詠んだ詩さえも、ほとんど遺していないからだ。このことは、そうした有名な古跡が背景として持つ、人々の間で広く共有された物語に、李賀がほとんど興味を抱かなかったことを示している(56)。これもまた、本論文の第一章で樂府「巫山高」を通して確認したところの、觀念の共同體への歸屬意識の稀薄さと、物語を解體しようとする志向のあらわれといってもよい。李賀にとって、著名な神女が祀られた廟は、すでに硬直した既存の物語を不可避的に想起させてしまうという点において、かえって詩に詠むには都合の悪いものであった。だからこそ、貝宮夫人や蘭香のような、人々から半ば忘れ去られてしまった神女が、彼によって選ばれたのである。

(54) 「蘭香神女廟」の第一句から十句までの本文と譯は、本章の注(38)に載せておいた。

(55) 朱自清「李賀年譜」『清華學報』第十卷第四期、一九三五。のち『朱自清古典文學論文集』所收、上海古籍出版社、一九八二)によれば、元和五年(八一〇)、河南府試を洛陽で受けて合格した後、同年の冬に長安に上ったが、進士科の受験資格を奪われて歸郷。翌元和六年(八一)、長安に出て奉禮郎に任官し、元和八年(八一三)春に病氣を理由に官を辭して昌谷に歸るまで當地に滞在。同年の冬に洛陽に出た後、再び長安に上り、翌元和九年(八一四)に歸郷している。これ以後、長安・洛陽に上った形跡はない。

(56) 李賀は多くの樂府詩を遺しており、その中には、南朝民歌の流れを汲んだ、名もなき遊女の戀を題材とした詩——たとえば「大堤曲」(卷二)や「石城曉」(卷三)など——が少なからず見られるのだが、一方で、知名度のある歴史上の女性をテーマとした「婕妤怨」・「長門怨」・「王昭君」のような樂府は作られていない。すでに特定のイメージに覆われてしまっている題材を避けたのだと思われる。

第三章 李賀の詩における無窮なる時間と永遠の現在

一 はじめに

李賀の詩には、流れる時間に對する感慨をうたつたものが少なくない。その中には、「浩歌」や「苦晝短」など、李賀の選集にほぼ欠かさず採録され、代表作とみなしうる詩が多く含まれている。それゆえに、彼の時間意識や時間表現——言葉による時間のとらえ方——の特異性は、しばしば研究者たちによって問題にされてきた。その先驅けともいえるのが、序章のはじめに引いた、錢鍾書の『談藝錄』である。李賀の詩にみられる、流れる時間に起因した歎きを、「光陰之速」と「年命之短」、もしくは「世變無涯」と「人生有盡」との對照的把握から生じたものと錢鍾書がみなしていることは、序章ですでに述べた(1)。そして錢鍾書が提示したこの構圖は、のちに登場する、李賀の時間意識について論じた一連の研究に、強い影響力を及ぼしたのである。

たとえば、高木重俊氏は、錢鍾書のいう「光陰之速」や「世變無涯」から、さらに一步踏み込んで「無窮なる時間」の認識を、新しく李賀の詩から見出ししている。高木氏は、李賀の詩句「更變千年如走馬」(更あらたまり變ひるがえわるること千年 走馬の如し)「(夢天」詩)や、「千歲隨風飄」(千歲 風に隨ひるがえいて 飄ひるがえる)「(古悠悠行」詩)などを通して、「李賀には、『無窮なる時間』の認識がはつきりと窺える」と指摘し、李賀のこうした時間の感覚が「最も特異な形であらわされるのは、神仙話の時間表現を踏まえている時」であると(2)。一例として、高木氏が舉げている「官街鼓」(『李賀歌詩編』卷四)(3)の全文を、(1)にも引こう。

曉聲隆隆催轉日	曉聲隆隆 轉日 <small>うなが</small> を催し
暮聲隆隆呼月出	暮聲隆隆 月を呼び出だす
漠城黃柳映新簾	漠城の黃柳 新簾に映じ
栢陵飛燕埋香骨	栢陵の飛燕 香骨を埋 <small>うず</small> む
碓發千年日長白	碓 <small>つは</small> 發すること千年 日は長 <small>とこ</small> えに白く
孝武秦王聽不得	孝武秦王 聽くを得ず

(1)「細玩昌谷集、舍佗傑牢騷、時一抒洩而外、尚有一作意、屢見不鮮。其於光陰之速、年命之短、世變無涯、人生有盡、每感愴低徊、長言永歎。」(『談藝錄』開明書店、一九四八、六九—七〇頁)。また、本論文の序章——三頁も参照。

(2)高木重俊「李賀詩考——推移の感覺を中心として——」(『東京成徳短期大學紀要』第三號、一九六九)二五—二六頁。

(3)李賀詩の引用は、宣城本『李賀歌詩編』四卷、外集一卷(臺灣中央圖書館影印、一九七一)による。以後、李賀の詩を引用するときは同書の卷數のみを舉げる。

從君翠髮蘆花色	君が翠髮の蘆花の色なるに從 ^{まか} せ
獨共南山守中國	獨り南山と共に中國を守る
幾迴天上葬神仙	幾迴か天上に神仙を葬る
漏聲相將無斷縁	漏聲 ^{ひき} 相將いて 斷縁する無し

時刻を知らせる太鼓は、朝と夕べに打ち鳴らされ、それに急きたてられるかのように、月と太陽は出入りを繰り返す。そうして千年という長い時間が過ぎ、その間に、趙飛燕や秦の始皇帝、漢の武帝をはじめ、あらゆる存在は烏有に歸してしまふ。「日は長えに白く」、「斷縁する無し」という語からも明らかのように、この詩からは高木氏のいう「無窮なる時間の認識」を確かに見てとることができるだろう。

高木氏はここで、第九句目の、神仙が幾度も葬られるという表現に着目する。そして不老長壽であるはずの神仙の生命を、あえて短いとみなすことで無窮の時間をあらわす李賀の發想を、いつそう短い人間の生命との對比において見ようとする。「李賀にとっての神仙界は、人の生命のはかなさをより強く意識させる場所であり、更にそれによって李賀を現世の快樂へ逃避させる作用を果たしていた」（高木氏）。結局のところ、見出された「無窮なる時間」は、錢鍾書の打ち立てた「世變無涯」と「人生有盡」との對照的構圖へと、收斂されている。

こうした傾向は、中國における李賀研究においても、なお顯著である。一九八一年に世に出た、陳允吉氏の論文「李賀與楞伽經」は（4）、李賀の時間意識について多くの紙幅を費やしたもののだが、本論文の序章で引いた錢鍾書の意見に對しては「確かに問題の核心をついており、李賀の多くの詩歌の實質をわれわれが理解するのに、極めて啓發的な意義に富んだものである（確實説到了問題的點子上面、對於我們理解李賀許多詩歌的精神實質、極其富有抉疑索隱的啓發意義）」として（5）、全面的に肯定している。陳允吉氏の意見も、つまるところ、時間の無限と生命の有限との間の矛盾に苦しんでいるという、類型化した李賀像の輪郭をなぞるにとどまっている（6）。

このように、李賀の詩にあらわれた「無窮なる時間の認識」は、高木氏以後の研究者によつてもしばしば指摘されるのであるが、この無窮なる時間そのものが考察の對象として深く分析されることはなく、おおむね人間の、あるいは詩人自身の有限の生を際立たせるための装置として、處理されてきたのであった。これには、官界において不遇であり、かつ病氣がちで二十七歳にして夭折したとされる、李賀の人物像に引きずられた面もあるだろう。たとえば、楊文雄氏は、李賀にとっての問題は「時間の無限」と「生命の有限」との間にある矛

（4） 蔣孔陽主編『中國古代美學藝術論文集』（上海古籍出版社、一九八二）所收。

（5） 注（4）前掲論文、二四七—二四八頁。

（6） 「他觀察世界事物和人生現象、由看到宇宙無限與人生有限這一矛盾、深感人生猶如曇花朝露、進而認為世界上任何具體事物、都沒有長遠的意義」（注（4）前掲論文、二六八—二六九頁）。

盾が永遠に克服できないことであるとした上で、「瞬間」を凝固させて「永遠」とする李賀の「特殊な時間観」を、詩人の傳記的背景から説明している（7）。しかし、詩人の生涯と作品を直結させるこうした視点からは、新しい何かは生まれてこないだろう。これでは、史書などから作り出された既成の李賀像を、彼の詩を通していたずらに再生産させるだけである。筆者は、あくまでテクストに主眼を置き、李賀の詩の隨所にみられる「無窮なる時間」そのものの諸相について考察を進めたい。彼の詩にあらわれる無窮の時間について、まず断っておく必要があるのは、それが決して一様なものではなく、大きく二類に分けられることだ。一つは、先に引いた「官街鼓」がそうであったように、あらゆる人や神仙を死に追いやり、スケールの大きな變化を世界にもたらす時間であり、もう一つは、事物にほとんど變化を與えぬまま、あるいは短い周期の變化をともないつつも、結局はもとの状態に回歸させながら無窮につづいてゆく時間である。前者については次の章にゆずり、本章では後者のタイプの時間について論じる。また、「無窮なる時間」に向けられる人々の意識の變化を概観し、李賀の詩にあらわれた時間意識を、中國古典詩の流れの中にどう位置づけることができるのか、という問題についても考えてみたい。

二 鬼詩における時間——「蘇小小歌」——

まず指摘したいのは、李賀の詩において、變化をもたらしなないまま無窮につづいてゆく時間に身を置くことを、不幸な状態とみる態度が示されていることである。このことは、李賀詩における時間についての、もつとも新しい專論といえる、野原康宏氏「李賀の時間表現について」の中で實はすでに言及されている（8）。野原氏が「李賀の基本的な時間意識のあらわれ」として重視するのは、速やかに流れゆく時間と、その時間によつてもたらされる變化の相なのだが（9）、ただ野原氏の論文は、あたかも附論のように、全體から獨立した趣きをもつ終章において、一つの大きな問題提起をなしている。

（7）「由於英年早衰、使他急欲把握住有限時日的心情非常殷切、以致有使『瞬間』凝爲『永恒』的特殊時間觀。問題時時間的無限和生命的有限之間的矛盾永遠無法克服、李賀懷才不遇而投閒置散、却讓時光虛耗有涯之生命、對這種時間的矛盾深感痛苦、而寫出異於他人的時間意識」（楊文雄著『李賀詩研究』三、李賀詩的內在研究）第二章・四「李賀詩的特殊時間意識」文史哲出版社、一九八〇、二三八頁）。

（8）野原康宏「李賀の時間表現について」『未名』第七號、一九八八）。

（9）「李賀が時間に對して循環の認識を持たなかったと言えば當たらぬであろう。しかし、このようなとてもなく大きなスケールの時間を取り上げながら李賀が見つめていたのは、後述するように、循環よりも變化の相であり、その時間の前でなすすべもなく立ちつくす極限にまで卑小化された人間であつた」（注（8）前掲論文、一五〇頁）。

李賀にとっての「鬼」は、肉體が消され盡くしてなお残る人間の意志——「恨血」「恨溪水」の如く恨みであることが多い——である。意志だけとなったこの存在はもはや消されることはない。李賀がその意志を未來へと向う時間の中でうたっているとすれば、その特徴は、第一章で引いた森瀨壽三氏の論に述べられていたように、それを「永遠に希望のないもの」としてうたうことであろう。このように考えるとき、未來とは、時が過ぎれば過去となるというふうな性質のものではなくなる。それは、どの一點を取出してきても何ひとつ變化のない、現在と同じ風景、同じ意志が見られるだけの時間となる。李賀が、未來に向う意志として「鬼」の世界を共時的な現在の風景に映しだしたとすれば、それは、永遠に希望のない現在を意味するであろう(10)。

長い引用をしたのは、ここに提起された「永遠に希望のない現在」こそ、李賀詩の理解に新たな視座を提供しうる、重要な鍵であると本論がみなしているためである。野原氏は、幽鬼をモチーフとした詩——いわゆる「鬼詩」——である李賀の二作品、「秋來」(卷一)と「老夫採玉歌」(卷二)の分析を通して、この「永遠に希望のない現在」を見出した(11)。そこで本節では、野原氏の論をふまえ、最もよく知られた李賀の鬼詩の一つである「蘇小小歌」(卷二)を取り上げ、そこにどのような時間意識があらわれているかを見てみたい。

幽蘭露 幽蘭の露

如啼眼 啼眼の如し

無物結同心 物の同心を結ぶ無く

煙花不堪剪 煙花は剪るに堪えず

草如茵 草は茵の如く

松如蓋 松は蓋の如し

風爲裳 風は裳と爲り

水爲珮 水は珮と爲る

油壁車 油壁車(12)

(10) 注(8)前掲論文、一六二—一六三頁。なお、野原氏がいうところの「森瀨壽三氏の論」とは、森瀨氏が「李賀における道教的側面」(『日本中國學會報』二八號、一九七六)の中で、李賀の樂府「蘇小小歌」について論じた箇所を指している。この点については、後ほどまた取り上げる。

(11) 野原氏は、「秋來」の「恨血千年土中碧」と、「老夫採玉歌」の「身死千年恨溪水」の二句について、「千年」という時間を、「過去から現在へと流れる歴史的時間」の中で捉えるか、「死を挟んで未來へと向かってゆく時間」として捉えるかで、諸家の解釋が分かれている点を指摘する。本論で長く引いた部分は、この議論につづく形であらわれる。

(12) 「壁」を、底本は「辟」に作る。四部叢刊本によって改めた。

久相待 久しく相待つ

冷翠燭 冷やかなる翠燭

勞光彩 光彩を勞す

西陵下 西陵の下

風雨吹 風雨吹く

『樂府詩集』（卷八十五、雜歌謠辭）にも収めるこの詩は、無名氏による同題の古辭「我乘油壁車、郎乘青驄馬。何處結同心、西陵松柏下（わたしは油壁車に乗り、あなたは葦毛の馬に乗るの。どこで契りを交わしましょうか、あの西陵の松柏の樹の下で）」を下敷きにして詠まれている。詩題にいう「蘇小小」とは、『樂府詩集』の引く『樂府廣題』によると、南齊の時代、錢塘にいたという名妓らしい。だが、蘇小小が實在したかどうかは、大きな問題ではない。重要なのは、このテキストで蘇小小が如何にとらえられているかということだ。

古辭にいう「松柏」とは、墳墓によく植えられる樹木である。その「松柏の下」で「同心を結ばん」というのは、つまるところ、死後の世界で結ばれましょう、という誓いの言葉を意味しており、現世における戀愛に何らかの障害があったことを示唆する。一方で、李賀の「蘇小小歌」に描かれるのは、第十一句の「冷翠燭」が示すとおり、死後に亡霊となった蘇小小の姿にほかならない¹³。「幽蘭の露、啼眼の如し」とうたわれる冒頭部で、涙をうかべた女性の存在が、早くも暗示される。その後、「草」「松」「風」「水」といった自然物を媒介として、油壁車に乗った蘇小小的の像が、少しずつその焦點をむすんでゆく。

川合康三氏は、この詩の第五句から第八句にわたる四つの比喩のうち、「前半の二句は直喩で、喩詞と被喩詞の部分的類似を示すにとどまり、後半の二句になると『爲』で示されるように事物の變身メタモルフォゼによる隱喩となる」點、そして第九句はもはや比喩表現ではなく、喩詞「茵」「蓋」「裳」「珮」の意味系列に連なる「油壁車」がじかにあらわれる點を指摘している¹⁴。「いわば段階的に、自然の景物は蘇小小にまつわる事物へとすりかわっていく」（川合氏）。このようにして、たちあらわれた蘇小小が「久しく相待つ」その相手は、いうまでもなく、古辭で「郎」と呼ばれていた男性である。「物の同心を結ぶ無く」、誓いは果たされないまま、彼女はいつまでも待ちつづけている。

この「蘇小小歌」は、古來さまざまな解釋を許してきた¹⁵。そうした中で今検討したい

（13）清の王琦は「翠燭、鬼火也。有光而無焰、故曰冷翠燭」と注する（『三家評注李長吉歌詩』所收、王琦彙解『李長吉歌詩』卷一、中華書局、一九五九）。以下、王琦注は同書による。

（14）川合康三「李賀と比喩」（『中國文學報』第三三冊、一九八二）二八―二九頁。同論文はのち、同氏著『終南山の變容 中唐文学論集』（研文出版、一九九九）に所収。

（15）たとえば、清の陳式如は「賀必有所厚平康之妓而天其年者、故托小小以傷之」（注（13）前掲書所收、姚文燮註『昌谷集註』卷一所引）と述べ、山崎みどり氏も、「李賀『蘇小小歌』について」（『中國文學研究』第十六期、一九九〇）の中で、「蘇小小は」李賀が失った戀人を

のは、本節の冒頭で引用した、野原康宏氏による問題提起である。そこで言及されていた「森瀨壽三氏の論」とは、「蘇小小歌」に向けられたものであるが、李賀の時間意識を探るうえで、重要な示唆を與えてくれる。森瀨氏は、古辭の「蘇小小歌」と李賀のそれとを比較し、「古辭の意識が過去から現在への時間の流れ」に沿っているのに對して、李賀の作では「久しく相待つ」とあるごとく、意識が「現在から未來へと志向されている」點を指摘している⁽¹⁶⁾。「しかもその未來は永遠に希望のないものであることを讀む者に明瞭に感じさせるのである」(森瀨氏)。この指摘は、李賀「蘇小小歌」にあらわれた時間意識の核心を、鋭く突いている。ただ、森瀨氏がその根拠を、「相手の男性を古辭が設定している」のに對し、李賀の作では「過去の男性」が設定されていない點に求めていることには、検討の餘地がある。確かに、李賀の「蘇小小歌」では「久しく相待つ」とあるのみで、その相手が誰であるのか、明示されてはいない。だが、「過去の男性」という設定は、古辭を踏まえて作られている時点で、すでに自明なものといつてよい。重要なのは、たとえ「過去の男性」を待つと假定しても、蘇小小にとつての未來が、森瀨氏のいうように「永遠に希望のないもの」であると感じさせることである。それは、そのような未來が、この詩における蘇小小の描かれ方、いかなればテキストの言語そのものによつて示されているからではないか。

注意すべきは、蘇小小の姿を浮かび上がらせる、すべての比喩の發端となっているのが、涙にたとえられた、冒頭の「幽蘭の露」であることだ。「蘭」は身の高潔さをあらわす香草であることから、この「幽蘭」からも、これまでの研究では「隱棲する君子」のイメージが中心的に讀みとられてきた⁽¹⁷⁾。だが、ここでより重要なのは「幽蘭」の葉の上に置かれた露の方ではないだろうか。葉の上に置かれた露、そして中國古典詩において皆無ではないにせよ、例外的といつてよい三字句のリズムは、不可避的に、漢代の挽歌である「薤露」(『樂府詩集』卷二十七、相和歌辭)のイメージを想起させる。

薤上露

薤上の露

何易晞

何ぞ晞き易き

露晞明朝更復落

露は晞けども 明朝 更に復た落つ

人死一去何時歸

人は死して一たび去れば 何れの時にか歸らん

自分の詩の世界に甦えさせたものと解した方がよいのではなからうか」と考えている(一〇〇頁)。

(16) 注(10) 前掲の森瀨氏の論文、一一六頁。

(17) 注(10) 前掲の森瀨氏の論文、注(15) 前掲の山崎氏の論文ほか多数。なお、森瀨氏・山崎氏ともに「幽蘭」は蘇小小の高潔さを表すとみなすが、森瀨氏はさらに一步進めて、「死靈としての蘇小小」と「清風を待つ隱士」のイメージが、「幽蘭」の語によつて結合されているとし、そうしたイメージの結晶としての蘇小小に、詩人が自分自身を表象しているとす

少なくとも漢代より、露は、はかないものとして、人々の意識の中にあつた。そして、その「希きやすい」という属性のため、露はしばしば人間の生の短さを象徴するものとされる(18)。しかし「薤上の露」は、たとえばかわいたとしても、次の日の朝には「更に復た落つ」循環的な性質をも併せもっている。蘇小小の涙にたとえられた「幽蘭の露」は、三字句のリズムから古辭「薤露」を連想させ、そこに示された露の二つの属性、すなわちはかなさと循環性とを兼ね備えたものとして、詩の中に導入される。葉の上に置かれたその露は、蘇小小の出現をいち早く暗示し、そこから一連の比喻をへて、「久しく相待つ」その姿を浮かび上がらせる。自然物を媒介とし、喩詞という次元にたちあらわれた彼女の涙は、被喩詞である露とともに、やがてははかなく、かわいてゆくだろう。だが、それは「同心が結ばれ」、彼女の彷徨に終焉がおとずれたことを意味してはいない。翌朝になると、また新たに露は落とされ、その露を契機として再び蘇小小の姿がたちあらわれるからだ。露のもつ循環性は、蘇小小にとって希望のない時間が、これから永遠に繰りかえされることを示すものとして、ここでは機能しているのである(19)。

三 循環の相をみせる樹木——「莫種樹」——

永遠に變化のない時間に身を置くことの苦痛は、李賀の詩の中で幽鬼のみが味わっているわけではない。本節では、詩人の分身ともいえるべき一人の人間が、似たような情況に置かれて愁いにとらわれているさまを、次に引く李賀の五言絶句「莫種樹」(卷三)から読みとってみたい。

園中莫種樹	園中に樹を種うる莫れ
種樹四時愁	樹を種うれば 四時愁う
獨睡南牀月	獨り睡る 南牀の月
今秋似去秋	今秋 去秋に似たり

「園中」になぜ樹を植えてはならないのか。それは、植えられた樹に生じる季節ごとの變化、たとえば開花・落花・落葉などによって、流れる時間が可視的なものとしてあらわれ、それが見る人の心に憂愁を呼び起こすから、という理由だけでは不十分である。「四時の愁い」の原因は、むしろ別のところに求められねばならない。それを解く鍵は、結びの一句に

(18) たとえば「古詩十九首」其十三(『文選』卷二十九)には、次のようにある。「浩浩陰陽移、年命如朝露。人生忽如寄、壽無金石固」。

(19) 李賀の詩における露の形象については、拙論「李賀詩の〈露〉について」(『日本文學誌要』第六四號、法政大學國文學會、二〇〇二)を参照。

ある。

「去秋」から「今秋」を迎えるまでの間に、詩人の身に何がおこったのか、この詩は一切を語らない。はつきりしているのは、結果として彼の身に、いかなる變化もたらされはしなかった、ということだ。一年がたてば、「園中の樹」を含め、自然はまた似たような秋の姿を取りもどす。そして詩人を取りまく現状もまた、昨年の秋となら變るところがない。「今秋 去秋に似たり」という言葉は、詩人の現状と自然、そのどちらにもかかっている。いわば、庭に植えられた樹は、現在と變わらない去年の自分をうつしだす鏡であり、それを目にするたびに愁いにとらわれるがゆえ、樹を植えてはならないのである。

むろん、これは秋に限った話ではない。春になれば、去年の春と變わらぬ姿を再現する樹をみて「今春似去春」という感慨をおこすだろう。夏も冬もしかりで、季節ごとに去年と同じ状態が繰りかえされていることを、目にする者に意識させるがゆえに、「樹を種うれば四時愁う」のである。

それを裏づけるために、ここでまず確認しておきたいのは、第三句に描かれている、寢臺で眠る孤獨な人物と、彼を照らす月光に託されたイメージである。次に引く李白の「靜夜思」(『李太白文集』卷六)がそうであるように、中國古典詩において寢臺を照らす月光は、ここに眠る者に愁いを催させるものとしてある。

牀前看月光 牀前 月光を見る

疑是地上霜 疑うらくは是れ地上の霜かと

舉頭望山月 頭を擧げて山月を望み

低頭思故郷 頭を低れて故郷を思ふ

似たようなイメージは、李賀の詩においても同様に見出すことができる。たとえば、「勉愛行二首送小季之廬山」其二(卷二)には、

青軒樹轉月滿牀 青軒に樹轉じて 月は牀に滿つ

下國飢兒夢中見 下國の飢兒 夢中に見ゆ

とあり、口減らしのため生き別れとなった李賀の弟(『詩題にいう「小季」のことを、月明かりに照らされた寢臺で母親が夢に見ている。また、同じく李賀の「秋涼詩寄正字十二兄」(卷三)にも、

夢中相聚笑 夢中 相聚笑し

覺見半牀月 覺めて見る 半牀の月

と見え、從兄(詩題にいう「十二兄」)を含む家族との楽しい團樂の夢から覺めた詩人が、

寢臺を照らす月光を目にして愁えている。以上の三例と、「莫種樹」の「獨り眠る 南牀の月」とは、愁いを催させる寢臺の月明かりというイメージを共有している。だが兩者の間には、ある決定的な違いがある。それは、月を媒介として想起させる他者もしくは他所の存在が、愁いの原因として詩中に明示されているか否かだ。

興膳宏氏は、中国の詩にあらわれる月の最大公約数的なパターンとして、「月を頂點として詩人と友人を結ぶ三角形の構圖」があることを確認した上で、李賀の「莫種樹」を引き、そこでは「月とはもはや他者との間を取り持つ媒介としての役割を完全に喪失している」として、その月のイメージの特異性を指摘している⁽²⁰⁾。李白の「靜夜思」、李賀の「勉愛行二首送小季之廬山」其二および「秋涼詩寄正字十二兄」における月は、興膳氏の言葉を借りれば、それぞれ故郷・弟・從兄と詩人との間を取り持つ媒介として機能している。自分が今目に見ている月が照らす別の場所、もしくははその場所で同じ月を目にしている別の誰かのことを想起することで、間接的に愁いが生じるのである。

一方、李賀の「莫種樹」における月は、興膳氏が指摘するように、「他者との間を取り持つ媒介」としては機能していない。詩中に描かれるのは、自己と「園中の樹」と「南牀の月」のみであり、同じ月が照らす他者の存在や、別の場所に關する情報は捨象されている。いわば、詩人は月そのものと對峙し、さらなる愁いを催されているのだ。

それでは、この詩の数少ない構成要素である樹と月は、どのような特性を共有しているであろうか。それは他でもなく循環性である。樹は四季の推移とともにその姿を變えつつも、一年たつと去年と同じ姿を取り戻す。月もまた、出現と消失・満ち欠けを繰り返しかえしつつも、結局は元の姿に回歸し、去年の月と變わることがない。李賀が月の運動に循環性を見出していたことは、本章の第一節で引いた「官街鼓」冒頭の「曉聲隆隆 轉日を催し、暮聲隆隆 月を呼び出だす」という句からも見てとることができる。循環運動を繰り返しかえず「園中の樹」と轉句の「南牀の月」、この雙方が契機となつて、結句の「今秋 去秋に似たり」が導き出されているのである。

次に確認しておきたいのは、第三句の「牀」がなぜ「南の牀」なのかということだ。明の曾益は、この箇所注して「一唐制云、御史坐南設横榻、謂之南牀（二唐制に云う、御史は南に設くる横榻に坐し、之を南牀と謂うと）」というが⁽²¹⁾、「莫種樹」の「南牀」は御史とは特に接点がないので、文字どおり部屋の南側にある寢臺のことを指すと、素直に考えるべきだろう。では、この「牀」はなぜ南に面して置かれているのか。一つ考えられるのは、陽當たりの良い部屋の南側には總じて窓があり、そこから「園中」を望むことが可能だからである。もし樹を植えれば、眠る前に、もしくは目覺めた後に、それを毎日「牀」の上で目にしなくてはならないことが、「南牀」という語によって示されている。

(20) 興膳宏「唐詩における月の三つの相」『立命館文學』通號五六三、二〇〇〇、二二五頁。

(21) 曾益注『昌谷集』卷三（東京内閣文庫藏明刊本景照）。

もう一つ考えられるのは、南の窓から庭園の樹をながめ、感慨を催されるという設定そのものが、陶淵明「歸去來兮辭」『靖節先生集』卷五の一場面を想起させるからである。彭澤の令を辭した陶淵明が、長らく留守にしていた故郷のわが家に歸ることのできた嬉しさと、取り戻した穏やかな生活の楽しみを敘した部分が、それである。

乃瞻衡宇	乃ち衡宇を瞻て
載欣載奔	載ち欣び 載ち奔る
僮僕歡迎	僮僕は歡び迎え
稚子候門	稚子は門に候つ
三逕就荒	三逕 荒に就けども
松菊猶存	松菊 猶お存す
攜幼入室	幼を攜えて室に入れば
有酒盈罇	酒有り 罇に盈つ
引壺觴以自酌	壺觴を引きて 以て自ら酌み
眄庭柯以怡顏	庭柯を眄て 以て顔を怡ばす
倚南窗以寄傲	南窗に倚りて 以て傲を寄せ
審容膝之易安	膝を容るるの安んじ易きを審らかにす。
園日涉以成趣	園は日に涉りて 以て趣を成し
門雖設而常關	門は設くと雖も 常に關ざす

久しぶりに彼が目にした自宅の「園」は、荒れてはいたものの、松や菊がなおも往時の姿をとどめており、「日に涉りて以て趣を成し」ていた。「庭柯（庭の木の枝）」をみやつては顔をほころばす陶淵明、そんな充足した彼がもたれているのが、ほかでもない「南の窗」なのである。

清の姚文燮は、「莫種樹」に注して「歸去來兮辭」の句「眄庭柯以怡顏」を引いた後、「此則對繁枝而愈增牢騷也（此れは則ち繁枝に對して愈いよ牢騷を増すなり）」と述べている⁽²²⁾。姚文燮が見出したのは、詩人の精神に庭の樹木が及ぼす作用という點において、「歸去來兮辭」と「莫種樹」とで、對照的な志向があらわれていることであつた。陶淵明にあつては、わが家の植物が以前と變わらず、なおも自分の歸りを待っていてくれたことが、心の平安をもたらしている。また、遼欽立氏が「松菊猶存」の句に「陶東園有松菊。此句紀實、亦用以表示個人節概（陶淵明の東園には松と菊が植えられていた。この句は事實を記しているが、また同時にそれによつて個人の節操と氣概をも示している）」と注するように⁽²³⁾、霜に打たれ

(22) 注(15) 前掲、姚文燮註『昌谷集註』卷三。

(23) 遼欽立校注『陶淵明集』卷五（中華書局、一九七九）。

ても枯れない松と菊には、節操を曲げなかった自身の高潔さが重ね合わされている。

一方、李賀にあつては、四季とともに循環し、去年と同じような姿をみせる樹木が、詩人に「四時の愁い」をもたらすものとされていた。どちらも、変わらない植物に自己の姿を投影させているという点では共通するのだが、変化のないことを肯定的にとらえるか、否定的にとらえるかで、両者は全く相反する態度を示しているのである。その意味で、「莫種樹」第三句の「南牀」を「南牖」に作る版本が存在することは興味深い⁽²⁴⁾。「牖」は「窗」の異體字である。もともと「南牖」であつたとすれば、それは「歸去來兮辭」を踏まえて「莫種樹」が作られた可能性をいっそう高めることになるだろう⁽²⁵⁾。

ところで、中國古典詩において、四季の循環性は、変化をまぬがれない人間の直線的な生を際立たせるものとして、あらわれている。松浦友久氏は、「中國の時間意識は、循環的であるよりは著しく經過的である」とし、「このばあい大事な點は、一見、循環的に見えるはずの四季の時間も、人事と對比することによって、人間にとつての經過性・一回性が明白に自覺されることである」と述べている⁽²⁶⁾。このことは、松浦氏が「恐らくその最も純粹化され原理化された表現である」とするところの、劉希夷「代悲白頭翁」詩〔全唐詩〕卷八十二の一聯、「年年歲歲花相似、歲歲年年人不同（年年歲歲 花相似たり、歲歲年年 人同じからず）」において、端的に示されている。

しかし、李賀の「莫種樹」に關していえば、詩人の身のうたと自然（ここではそれを代表する樹）とは、決して對照的に把握されてはいない。むしろ、自然がそうであるように、わが身も「歲歲年年相似たる」ことをこそ、詩人は憂えているのである。ときが經過することよりも、循環して同じところを巡っている、その變化のない状態を不幸なものにとらえる態度がそこにはある。いふなれば、園中に植えられた、あるいは植えられることを想定された樹は、自己を投影するものとしてあり、ここからは、自然と人事との對比という構圖をみることはできない。

(24) 宋蜀刻本唐人集叢刊『李長吉文集』（上海古籍出版社、一九九四）、清・姚佺箋『李長吉昌谷集句解定本』（寶翰樓、出版年不詳）など。なお、王琦注に「二姚本作南窗」とあることから、姚文燮のテキストは「南窗」に作っていたようだ。王琦注にいう「二姚本」とは、姚佺の『李長吉昌谷集句解定本』と、姚文燮の『昌谷集註』を指すからである。

(25) 逆に、もともと「南牀」であつたのが「南牖」に改められたのだとすれば、それは「莫種樹」が「歸去來兮辭」の一場面を想起させたことに起因するのであり、「南牖」であるべき必然性を讀者が感じたことを意味する。

(26) 松浦友久「中國古典詩における春秋と夏冬——詩歌の時間意識に關する覺え書——」〔『中國詩文論叢』第一集、一九八二、十三頁。なお松浦氏は、中國の時間意識が經過的である例として、『論語』子罕篇の「逝者如斯夫、不舍晝夜（逝く者は斯くの如きかな、晝夜を舍かず）」と、崔顥の七律「黃鶴樓」の句「黃鶴一去不復返（黃鶴 一たび去りて復た返らず）」を擧げている。

もつとも、樹木に自己を投影させる、あるいはわが身の象徴として樹木を描き出す手法そのものは、珍しいものではない。興膳宏氏は、論文「枯木にさく詩——詩的イメージの一系譜——」の中で、枯れ木を主題とした詩賦を時代を逐って分析し、枯れ木のイメージに自らの思いを託した詩人たちの系譜を、すでに明らかにしている⁽²⁷⁾。たとえば、庾信の「枯樹賦」について、興膳氏は「自己の衰えゆく肉體を枯樹になぞらえ、かつ北遷後の張りを失ったうつろな心を老木のイメージに一體化させている」とし、「かくの如く枯樹は庾信の詩賦にしばしば現われ、しかもそれらは常に大なり小なり年老いてうつろな心を抱いて生きる彼自身のシンボルとしての役割を帯びている」と指摘する⁽²⁸⁾。

しかし、注目すべきことは、同論文に挙げられた詩人たちがわが身を託したところの樹木が、その論題の示すとおり、ほとんど例外なく枯れ木や病木だということである。「病める自己の肉體を枯樹との同一化によって描き出す」(興膳氏) 盧照鄰はいうまでもなく、杜甫が時世への批判を託したのも、「何らかの動機によって不當に生命を奪われた樹木」たちなのだった。すなわち、彼らがアレゴリー(あるいは象徴性)を込めるために選びとったのは、いずれも生命の危機に瀕した樹木なのであり、そこには、死へと向かうベクトルの上に生を位置づける、直線的な時間意識をみることができる。

こうした先人たちの手法とくらべれば、李賀の「莫種樹」のもつ新しさが、いっそう明確なものとなるだろう。李賀が自身の姿を重ねあわせたのは、「枯樹」でも「病樹」でもない、ただの樹である。むしろ、その樹を庭に植えてはならないのは、枯れるのを恐れたためではない⁽²⁹⁾。季節ごとに周期的な変化を見せつつも、結局は去年と同じ姿を再現してしまう樹に、わが身の投影をみるに忍びないからである。この詩に示されているのは、枯れ木というイメージをもってしては到底表現できないもの、すなわち「今秋似去秋」という、無限のループ状態に陥ることに向けられた悲哀なのである。

四 無窮の勞役が意味するもの——「李憑箏篋引」——

どれほど變化しても、結局は元の状態に回歸させてしまう樹木のイメージは、李賀の別の詩に、「莫種樹」とはやや違った形で姿をみせる。それは、李賀の代表作として名高い「李

(27) 『中國文學報』第四一冊、一九九〇。のち、同氏著『亂世を生きる詩人たち 六朝詩人論』(研文出版、二〇〇二)に所収。

(28) 注(27) 前掲論文、五五八・五六三頁。

(29) 李賀とほぼ同時代の孟郊に「觀種樹」(『孟東野詩集』卷九)という詩があり、樹を植えては春に花を咲かせるのを楽しみに待つ好事家のことを、「自ら憂いを買う」者として批判している。この場合も「憂い」の原因は、せつかく咲いた花が枯れてしまうことにある。詩の本文は以下のとおり。「種樹皆待春、春至難久留。君看朝夕花、誰免別離愁。心意已零落、種之仍未休。胡爲好奇者、無事自買憂」。

憑箜篌引」(卷二)の末尾にあらわれる。

吳絲蜀桐張高秋	吳絲蜀桐	高秋に張らるれば
空白凝雲頽不流	空は白く	凝雲は頽れんとして流れず
江娥啼竹素女愁	江娥竹に啼き	素女愁うるは
李憑中國彈箜篌	李憑	中國に箜篌を彈ずればなり
崑山玉碎鳳皇叫	崑山玉碎けて	鳳皇叫び
芙蓉露泣香蘭笑	芙蓉露に泣き	香蘭笑う
十二門前融冷光	十二門前	冷光を融かし
二十三絲動紫皇	二十三絲	紫皇を動かす
女媧鍊石補天處	女媧	石を鍊りて天を補いし處
石破天驚逗秋雨	石破れ天驚きて	秋雨逗る <small>ほとばし</small>
夢入神山教神嫗	夢に神山に入りて	神嫗に教うれば
老魚跳波瘦蛟舞	老魚波に跳り	瘦蛟舞えり
吳質不眠倚桂樹	吳質眠らずして	桂樹に倚り
露脚斜飛濕寒兔	露脚斜めに飛びて	寒兔を濕す <small>うるお</small>

李憑という名手のかなでる箜篌の音色は、「中國(＝世界の中央)」から放射状に擴散していき、生物と無生物とを問わず、あらゆるものを感應させつつ、夢の世界へ、さらには月世界にいる吳質のところにまで至る。ここにいう吳質は、『西陽雜俎』にみえる吳剛と同一人物であるとされる(30)。彼はかつて仙道を學んでいたが、罪を犯して月に流されてしまい、罰として高さ五百丈の桂樹を伐らされている。だがこの桂樹の傷は、伐るそばから塞がつてしまうのだ。決して完遂されることのない、無窮の勞役に服する吳剛は、賽の河原の子供たちや、ギリシャ神話のシーシュポスを彷彿とさせる。

まず注目すべきは、「月で桂樹を伐らされる吳剛」を典故として用いた例が、李賀のこの詩以外に、極めて見出しがたい點である。杜甫に一例、それらしきものが見えるが、暗に吳

(30)「舊言、月中有桂、有蟾蜍。故異書言、月桂高五百丈、下有一人常斫之。樹創隨合。人姓吳、名剛、西河人。學仙有過、謫令伐樹」(『西陽雜俎』卷一「天咫」)。なお「李憑箜篌引」末尾の吳質が『西陽雜俎』にみえる吳剛を指すことについては、明の董懋策が「吳質、疑當作吳剛」(徐渭・董懋策注『唐李長吉詩集』卷一)と早くに指摘しており、現在では注家のほぼ一致する見解となっている。明の曾益が、劉義慶「箜篌賦」(『藝文類聚』卷四十四)の「器荷重於吳君」を引いて、「吳質不眠、言知音者心醉」と注するように、文字どおり魏の吳質と解釋する説もあるが、「箜篌賦」にいう「吳君」が吳質を指すという根拠はなく、かつ何よりもそれだと月にいる必然性がない。

剛の存在をほめかすに過ぎない⁽³¹⁾。呉剛の故事について明確に言及した、現存する最古の資料である『西陽雜俎』は、晩唐の段成式の手になることから、唐代において呉剛の故事が文人たちに浸透していなかったとしても、それ自體は不思議ではない。ただ興味深いのは、唐一代のみならず、宋代に入ってもこうした状況は変わらず、南宋に至ってようやく、數は少ないものの、呉剛の典故を詩の中に用いる例が見られるようになることだ⁽³²⁾。元代になると、用例は飛躍的に増える。それは南宋から元にかけての、詩壇における李賀詩模倣の機運の高まりと、ちょうど軌を一にする⁽³³⁾。なお、南宋における呉剛の典故の數少ない用例の一つが、李賀の模倣者として知られる謝翱の詩であることも、注意されてよい⁽³⁴⁾。これらの現象は、月で桂樹を伐る呉剛のイメージが、李賀の「李憑箏篋引」を媒介として文人間に定着していった可能性を示唆するとともに、李賀のいうところの「呉質」が名前こそ違えど、まぎれもなく呉剛を指すものとして人々に受け入れられていたことをも、意味している。

それでは、一篇の終結部にあらわれる、この呉質という人物と桂樹の形象から、我々は何を読みとるべきだろうか。それを知るためには、この詩に用いられた複數の典故が、いずれもある役割を擔っていることを、まず押さえておく必要がある。その役割とは、箏篋の音色のもつ力がいかに靈妙であるかを、強く印象づけることである。たとえば、第三句にいう「江娥」は舜帝の妃である娥皇と女英のことだが、『博物志』によると、夫である舜が崩じたとき、二人は「啼きて涕^{なみだ}を以て竹に揮^{ふる}」つたとされる⁽³⁵⁾。その「江娥」が「竹に啼いた」ことは、李憑のかなでる樂音が、舜の崩御に匹敵しうる衝撃を二人に與えたことを意味している。同じことが、「素女」についてもいえる。「素女」による瑟の演奏が、黃帝を悲しみに沈ませたことは『史記』に見えるが⁽³⁶⁾、それほどの妙手をして、却って愁いに沈ませたと

(31) 杜甫の詩「一百五日夜對月」(『杜工部集』卷九)に「斫却月中桂、清光應更多」とある。宋の趙次公は「上句暗使吳剛事」と注して『西陽雜俎』の呉剛の條を引き、「雖是杜公之後段成式所撰、而傳者舊矣」という(『杜詩趙次公先後解輯校』乙帙卷二、上海古籍出版社、一九九四、一七五頁)。

(32) たとえば、楊萬里の「篷梅」詩(『誠齋集』卷二十)には「恐是并州快剪刀、不然吳剛修月斧」とあり、明らかに呉剛の典故を用いている。

(33) 南宋から元にかけて、李賀詩の評価が高まっていき、多くの模倣者を生んだことについては、李軍『李賀詩歌研究』第六章・第二節「李賀對宋代詩歌的影響」と、同書第六章・第三節「李賀對元代詩歌的影響」(三秦出版社、二〇〇二)を参照。

(34) 謝翱の詩「後桂花引」(『啼髮遺集』卷上)に、「吳剛生愁樹合創、毫飄玉斧高枝折」とある。なお、謝翱について注⁽³³⁾前掲書は「真正將李賀歌詩的風神融入自己的詩歌創作而取得突出成就的詩人」(二三三頁)と述べている。

(35) 「舜崩、二妃啼以涕揮竹、竹盡斑」(『博物志』卷八)。

(36) 「太帝使素女鼓五十弦瑟、悲、帝禁不止、故破其瑟爲二十五弦」(『史記』卷二十五「封禪書」)。

ころに、箏篋の音色がもつ感染力の強さが示されている。「女媧鍊石補天處、石破天驚逗秋雨」の一聯も、例外ではない。造物神としての女媧の力が、人爲の及ばぬ強大なものであるからこそ、その天を補った岩を打ちくだくとき、李憑の箏篋が秘める靈妙な力が證明されることになるのである。

月にまで届いた箏篋の旋律に、じつと耳をすます呉剛の像についても、こうした一連の典故の延長線上にあるものとして捉える必要がある。この月の罪人は、桂樹によりかかって耳をすませている。これは一見すると、旋律が聞こえてきたので、彼自身、意志によって手を休めたかのようにみえる。しかし、呉剛は罪人である。好きな時に手を休めることができるのなら、果てしない労役を課せられた意味はない。呉剛に東の間の休息をもらしたことこそが、箏篋の音の起こした最大の奇跡にほかならない。李憑の箏篋がもつ靈妙な力は、呉剛の身を置く情況がいかに不條理なものであるかを、逆の方向から證しているのである。

さきにも述べたように、唐の詩人たちは、呉剛という人物に特別な關心を示すことはなかった。ならば、なぜ李賀はこのような僻典をあえて用いる必要があったのだろうか。月の罪人といえば、不老不死の薬をぬすんで月に出奔した嫦娥でもよかったはずだ。にもかかわらず、李賀は「李憑箏篋引」の末尾に、呉剛の姿を描きだした。そこに我々は、詩人の選擇をみるべきである。彼にとつて重要だったのは、終わりのない労役に服しながら、變化をみせない時間の中で生きつづける者の悲しみを、呉剛に託して表現することではなかったか。その悲しみとは、すなわち「莫種樹」における「四時の愁い」と同種のものと言ってよい。伐るそばから傷口を塞いでゆく桂樹は、「今秋」と「去秋」とで變わらぬ姿を呈する「園中の樹」、あるいは、かわいてもかわいても落とされる露（蘇小小の涙）と同様、希望のみなない時間が永遠につづいてゆくことを示すものとして、詩の中で機能しているのである。

五 結び

ここまで見てきたように、李賀の詩からは、事物に變化を與えぬままに（あるいは周期的な變化をともしないつも、結局はもとの状態に回歸させながら）無窮につづいてゆく時間を、確かに讀みとることができた。重要なのは、そうした時間そのものが、不幸をもたらすものとしてとらえられていることである。

このような時間のとらえ方は、本論文の第一章で取り上げた、李賀の樂府「巫山高」（卷四）に描かれた神女にも、影を落としている。同題の樂府作品は、六朝から唐代を通じて盛んに制作されたが、いずれも宋玉の「高唐賦」序（『文選』卷十九）に見える、神女と楚王にまつわる傳説の舞臺としての巫山を描いており、李賀の作もその系譜に連なっている。だが、六朝・唐人の「巫山高」における神女は、「雲」や「雨」にその存在を暗示させつつも決してその姿を現すことがなかったのに對して、李賀の「巫山高」では、神女が去って千年も後の巫山を表面上は舞臺としていながら、未だに神女は雲をたなびかせ、さまよいつづけている。そこでは、楚王の魂さえも、神女との昔日の夢を求めてただよいつづけているが、

互いの軌跡は決して交わることはない。思慕を寄せる楚王に出會えぬまま、朝には雲に、夕暮れには雨にと姿を變える循環運動を、この巫山の地で永遠に繰り返すものとして、李賀は神女をとらえていた。ここにおいて、神女の特性である長大な生は、無限につづく不幸な時間をもたらしものでしかないのである。

同じことが、第二章の第四節で取り上げた「貝宮夫人」(卷四)についてもいえる。神女であり、廟に祀られた塑像でもある貝宮夫人は、時の経過による變化を免れた存在であった。年老いることなく、永遠の若さが約束されているがゆえに、彼女は「幾千年」もの孤獨を、廟という牢獄の中で、あたかも囚人のように過ごさねばならない。永遠の現在を生きつづけること、それは彼女にとって、耐えがたい不幸にほかならないのである。

最後に、このような時間意識の特質を明らかにするため、無窮の時間を人々はどういうものにとらえてきたか、その歴史を概観してみたい。無窮の時間は、しばしば円環構造をとってあらわれる。ミルチャ・エリアーデによると、ある周期で回歸する、循環的な性格をもったものとして時間をとらえる考え方は、世界各地の古代諸文明で廣く確認できるという(37)。それは中國をも例外としない。たとえば、マリー・ルイゼ・フォン・フランツは、周易を中心的な資料として分析した上で、「中國人は循環的な時間のモデルを持っていた」という結論を導きだしており(38)、小南一郎氏も、詩經の時代には、時間が循環的、永劫回歸的なものと考えられていたことを、論文「楚辭の時間意識」の中で述べている(39)。小南氏が同論文で指摘するように、四季の變化をともしつつ、円環をえがく時間構造は古代中國人にとって望ましい状態とされた。安定した時間の循環は、豐作を祈る農耕儀礼の基盤であり、生活共同体の中で人々に共有された觀念だったのである。

だが、やがてこうした人々の意識に變化がおとずれる。小南氏によると、楚辭の頃から、人々の時間の觀念には變化が生じはじめ、過去から未來へと直線的・不可逆的に流れ去るものとして時間がとらえられるようになっていったという(40)。また、吉川幸次郎氏は「人間が時間の上に生きること意識することによって生まれる悲哀の感情」が、漢代の古詩十九首には普遍的にあらわれているとし、それを「推移の悲哀」と呼んだ(41)。これは、直線的

(37) ミルチャ・エリアーデ〔堀一郎譯〕『永遠回歸の神話』(未來社、一九六三)を参照。

(38) マリー・ルイゼ・フォン・フランツ〔秋山さと子譯〕『時間』(平凡社、一九八二)二二―二二頁。

(39) 小南一郎「楚辭の時間意識」『東方學報』五八號、一九八六。のち、同氏著『楚辭とその注釋者たち』(朋友書店、二〇〇三)に所収。

(40) 注(39)前掲論文を参照。なお小南氏は、楚辭の諸作品に見える時間意識が決して一様なものではなく、いわゆる古層に屬する作品とそうでない作品との間で、違いが見られる点をも指摘している。

(41) 吉川幸次郎「推移の悲哀(上・中・下)」『中國文學報』第十・十二・十四冊、一九五九・一九六〇・一九六一を参照。のち、同論文は『吉川幸次郎全集』第六卷(筑摩書房、一九

に流れてやまない時間と、その終点としての死を強く意識することによって生じる悲哀ということができる。いうまでもなく、この「推移の悲哀」は、古詩十九首のみに顯著にあらわれているわけではない。鈴木修次氏は、「無常感（鈴木氏の言葉を借りて説明すれば、人のいのちはかないものであるという感情、あるいは人の世のいとなみはあわただしく轉變するものであるという感情）」という側面から漢魏の詩に分析を加えたうえで、「時間の推移に對するおののきが、やや普遍的な形において示される」のは楚辭からであり、後漢の古詩・古歌から建安詩にかけて、無常感が「詩歌的文學感情の主要な素材」になったと指摘している（42）。すなわち、楚辭の時代からは、人は時間を直線的・不可逆的に流れるものと考え、ときの推移とそれがもたらす變化の相を悲しむようになったのである。

このような意識のもとでは、死を迎えることなく生きつづける神仙や、金石のように時の推移による變化を免れることが、羨むべきものとしてとらえられる（43）。本章の第二節で引いた「薤露」にあらわれていたように、かわいても無窮にまた落ちてくる露のようにには再生できないことを、人々は歎くのだ。つまるところ、無窮につづいてゆく時間は、周易や詩經の時代には循環する聖なる時間として、楚辭よりのちには、短い生を運命づけられた人間が常にあこがれ追い求めるものとして、それぞれ性格は異なるものの、望ましい状態とされたのである。

時代が下って唐代になると、人々の時間意識には再び變化が生じる。漢魏以後、六朝を経て唐に至る時代の流れの中で生じた、詩人たちの時間意識の變化については、戸倉英美氏「漢魏六朝詩の空間表現」に詳しい（44）。戸倉氏は、漢から唐への文學の歩みを、「時間の詩」から「空間の詩」という變化の相でとらえているが、それはまた、不可逆的に流れてやまない時間が、人間を悲しませる力を徐々に失っていく過程でもあった。唐代の詩人たちは、基本的には、無限に広がる空間の中に生きる悲哀や喜びをうたうことに熱心であり、限りなくつづく長大な時間を想定して、それに苦痛を覚える傾向は見られないのである。

こうしてみたとき、李賀の詩にあらわれた時間意識の特異性が、浮かび上がってくるだろう。彼の詩にあつては、變化をもたらさないまま無窮につづく時間そのものが、或る種の閉塞的な状況をあらわすものとして機能していた。むしろ、それは羨むべきものではなく、不

六八）に所収。

（42）鈴木修次『漢魏詩の研究』第二章・第五項「漢魏の民間詩歌に示された文學感情の問題」（大修館書店、一九六七）を参照。

（43）たとえば、注（18）前掲「古詩十九首」其十三（『文選』卷二十九）や、「古詩十九首」其十一（『文選』卷二十九）の「人生非金石、豈能長壽考」、古樂府「西門行」（『樂府詩集』卷三十七）の「自非仙人王子喬、計會壽命難與期。人壽非金石、年命安可期」などの句に典型的にあらわれている。

（44）『東洋文化研究所紀要』第一〇二冊、一九八七。のち、同氏著『詩人たちの時空』（平凡社、一九八八）に所収。

幸をもたらす時間である。露のもつ循環性も、李賀の「蘇小小歌」では、永遠に繰り返される希望のない時間を意味するものとされていた。また、古詩では「人生忽如寄、壽無金石固（人生は忽として寄するが如く、壽に金石の固き無し）」（「古詩十九首」其十三・『文選』卷二十九）などとうたわれ、時間の流れに超然たるものとされる金石も、第二章・第四節で取り上げた李賀の「貝宮夫人」では、その堅固さが却って貝宮夫人に「幾千年」の孤獨を強いていた（45）。蘇小小や貝宮夫人、呉剛らに託されていたのは、變化を免れないこと（＝鈴木修次氏のいう無常感）によって生じる悲哀ではない。ましてや、直線的時間の終点（＝死・消滅）を意識することによって生じる悲哀でもない。自らが身を置く不條理な情況に、何らの變化も加えられないまま、いつ終わるとも知れない時間の中で、存在しつづけねばならない者の悲しみである。李賀の詩から読みとられる時間意識の新しさは、無窮の時間と有限の生との對比の構圖に求めるべきものではない。むしろ、有限の生がもたらす無限の苦しみを映し出すものとして、無窮の時間をとらえ直した點にこそあったのである。

（45）李賀は「金銅仙人辭漢歌」（卷二）においても、不條理な境遇にある銅製の仙人に涙を流させている。これについて、原田憲雄氏は「金銅仙人辭漢歌——李賀小記——」の中で、「人間が人間性を喪失してしまっているので、本來不感無覺の銅仙が、人間にかわって泣かざるをえなかったのである」（同氏著『李賀論考』所收、朋友書店、一九八〇、三〇三頁）と説明しているが、本章で述べてきた李賀の時間意識を顧慮してみるならば、新たな視點からの分析が可能であろう。同じことは、李賀の「銅駝悲」（卷三）に描かれた、夜ごとに哭す銅製の駱駝についてもいえる。

第四章 李賀の詩にみる循環する時間と神仙の死

一 はじめに

李賀の詩には、しばしば千年を一単位とするほどの長大な時間が設定される。たとえば「巫山高」(『李賀歌詩編』巻四)(1)には「瑤姫一去一千年、丁香筇竹啼老猿(瑤姫一たび去りて一千年、丁香筇竹老猿啼く)」とあり、「貝宮夫人」(巻四)には「長眉凝緑幾千年、清涼堪老鏡中鸞(長眉緑を凝らすこと幾千年、清涼老ゆるに堪えたり鏡中の鸞)」とあるのがそうである。

すでに本論文第三章の第一節末尾に述べたように、李賀の詩の中で設定されたこれらの長大な時間は、大きく二つのタイプに分けることができる。一つは、先に引いた「巫山高」の「一千年」や「貝宮夫人」の「幾千年」がそうであるように、事物にほとんど変化を與えぬまま無窮につづいてゆく均質的な時間である。筆者は本論文の第三章において、このような変化のない時間の中に身を置くことを不幸な閉塞状態として李賀はしばしば描いており、そうした時間意識が彼の詩に特徴的にあらわれていることを指摘した。

もう一つのタイプは、次に引く「官街鼓」(巻四)に見られるような、あらゆる人や神仙を死に追いやり、スケールの大きな変化を世界にもたらす時間である。

曉聲隆隆催轉日	曉聲隆隆 轉日を催し
暮聲隆隆呼月出	暮聲隆隆 月を呼び出だす
漢城黃柳映新簾	漢城の黃柳 新簾に映じ
栢陵飛燕埋香骨	栢陵の飛燕 香骨を埋む
碓發千年日長白	碓發すること千年 日は長えに白く
孝武秦王聽不得	孝武秦王 聽くを得ず
從君翠髮蘆花色	君が翠髮の蘆花の色なるに従せ
獨共南山守中國	獨り南山と共に中國を守る
幾迴天上葬神仙	幾迴か天上に神仙を葬る
漏聲相將無斷縁	漏聲相將いて 斷縁する無し

(1) 李賀詩の引用は、宣城本『李賀歌詩編』四卷、外集一卷(臺灣中央圖書館影印、一九七二)による。以後、李賀の詩を引用するときは同書の卷數のみを挙げる。

(2) 「縁」の字を、宋蜀本・吳正子注本・曾益注本・姚佺注本・王琦注本・『唐詩品彙』は「絶」に作り、徐渭注本は「續」に作る。底本以外で「縁」に作るのは、四部叢刊本・錦囊集・朝鮮活字本など。

詩題にいう「官街鼓」とは、朝と夕べの時刻を報せるために長安の諸街に設置された太鼓のことで、『新唐書』卷四十九上「百官志上」によると、夕暮れ時の太鼓が八百回鳴らされると坊市の門が閉じ、五更二點の時刻に太鼓が宮中から鳴らされると、諸街に設置された太鼓がこれに應じて打ち鳴らされ、坊市の門が一齊に開かれたという。すなわち諸街の太鼓——官街鼓——は、本来時刻を知るための必要性から人間によって考案され、人の手によって打ち鳴らされた人間に隷屬する用具であった。

ところが李賀の本作では、太鼓の音はすでに人間の手を離れて獨立し、逆に人間を支配する時間の象徴として捉えられている。たとえば、冒頭の二句には「明け方の太鼓の音が日の出を催促し、夕暮れの太鼓の音が月を呼びだす」とあるが、實際のところは、人々の活動から超然として出入りを繰り返す太陽と月の方が、人間に「曉聲」を鳴らすようながし、「暮聲」を呼び起こす側にいるはずである。ところが李賀の詩句ではそれが逆轉しており、太鼓の音はあたかも太陽と月の出入りを司るもののごとく描かれる。第五句に「日は長えに白く」とあるように、太陽は永久不變の存在であるが、千年の長きにわたってその太陽を「碓發」(3)する官街鼓もまた、太陽と同じく無窮に鳴りつづけるであろうことは、「不變の象徴である終南山とともに國都を見守りつづける(獨共南山守中國)」とうたう第八句において明示されている。一方、人間の側はどうかといえば、趙飛燕——諸注はおおむね歷代皇帝の皇后・妃嬪の汎稱とみなす——は陵墓にその骨を埋め、不老長生を求めた始皇帝や漢の武帝も死を避けられず、もう今はこの太鼓の音を聴くことはできない。彼らを尻目に朝夕この音は繰り返され、人の黒髪を蘆の花のような白色に變えつつ、天上で幾度も神仙を葬っていく。そして太鼓とともに、絶えることなく無窮に時を刻んでゆく水時計の滴る音をもって、一篇は結ばれる。

この詩の主題については、大きく分けて二説あるが、どちらも第六句「孝武秦王聽不得」と、第九句「幾迴天上葬神仙」の解釋を中心として導き出されている點は共通する。一つは諷諭説であり、清の王琦をその嚆矢とする(4)。漢の武帝と秦の始皇帝は不老長生を求めたが、世に長く留まってこの太鼓の音を聴くことはできなかった。この二人に限らず、人が年をとるのはみな例外なくそうなのに、長生して終南山と壽を等しくしようとする者がそれでも現れるが、「豈知神仙不死之說、本是虛誕之辭(豈に神仙不死の説、本より是れ虚誕の辭な

(3)「碓」はばちなどで打つこと。「碓發」は珍しい語だが、ここでは太鼓を「碓」した結果、太陽を空に放つことと解した。現代中國語の結果補語の用法に近い。ここでも第一句「曉聲隆隆催轉日」と同じように、日の出と太鼓の音の因果関係は逆轉している。なお「發」を「碎」に作るテキストもあるが、その場合「千年の歲月はこのように太鼓の音の響く中ですり減ってゆく(千年的歲月便這樣在鼓聲中消磨過去)」(葉葱奇編訂『李賀詩集』人民文學出版社、一九五九、三〇九頁)のように解釋される。

(4)『三家評注李長吉歌詩』所收、王琦彙解『李長吉歌詩』卷四(中華書局、一九五九)。以下、王琦注は同書による。

るを知らんや」と王琦は解し、「此詩、蓋爲求長生者諷（此の詩、蓋し長生を求むる者の爲に諷す）」と總括する。葉葱奇氏も基本的には王琦の意見を踏襲しているが、諷刺の対象は長生を求める者一般ではなく、晩年に長生術にかぶれた憲宗皇帝であるとする點がやや異なる（5）。一方で、周誠眞氏は、歴代の皇帝たちに受け継がれていた神仙を求める氣風に對する諷刺の意が「官街鼓」に込められているとみなすと同時に、仙を求めて叶わなかった始皇帝や漢の武帝に對して李賀が同情を抱いており、彼自身もこうした「長生之道」に深く引きつけられていたと述べている（6）。

もう一方の説は、時間の無窮と人間の生の短さとの對比に「官街鼓」の主題を求めるものであり、高木重俊氏をその嚆矢とする。高木氏は、第九句「幾迴天上葬神仙」について「不老長壽の神仙が幾度も死ぬということは、極めて長い時間が過ぎ去ったことを意味する」と述べ、神仙さえも「はかなくも移ろい行くもの」とみなすことで、人間の生命の短さを詩人がいつそう際立たせていると捉えている（7）。「李賀にとつての神仙界は、人の生命のはかなさをより強く意識させる場所であり、更にそれによつて李賀を現世の快樂へ逃避させる作用を果たしていた」（高木氏）。方瑜氏も「官街鼓」の主題を、永遠に續いてゆく時間と、長くは保てない人間の生命との鮮やかな對照に見出しており（8）、高木氏の説に類するが、さらに始皇帝と漢の武帝を借りて憲宗皇帝に對する諷刺の意をも詩人が込めたとする點がやや異なる。方瑜氏の説は、いわば兩説の折衷案と言えるだろう（9）。

このように「官街鼓」の主題については、舊注および從來の研究において、それぞれ微妙

（5）「這首是偶聞街鼓鑿鑿、忽有所感、賦來諷刺憲宗的訪方士、求長生的」（注（3）前掲書、三〇九頁）。

（6）周誠眞『李賀論』（文藝書屋、一九七二）第三章「李賀詩裏的現實世界」（二）「李賀的時間感」一二〇頁。原文は『孝武秦王聽不得』是對這種風氣的帶着悲憫心情的批評：『獨共南山守中國』的『中國』二字、更是隱含刻骨悲涼。顯然的、李賀雖然對這種風氣加以諷刺、但是諷刺中却含着極度的同情和感慨。李賀雖然對『長生之道』是極端的的不信任、但是同時却認識到自己也是被這種『長生之道』深深地吸引着。」

（7）高木重俊「李賀詩考——推移の感覺を中心として——」（『東京成徳短期大學紀要』第三號、一九六九）二八—二九頁。

（8）方瑜『中晚唐三家詩析論』（牧童出版社、一九七五）「李賀歌詩的造境 一、特異的時間觀點」三〇—三一頁。

（9）「官街鼓」の主題について、方瑜氏以後は最近に至るまで、諷諭説よりは、時間の無窮と人間の生の短さとの對比とみなす説の方が主流である。楊文雄『李賀詩研究』（文史哲出版社、一九八〇）「三、李賀詩的內在研究」第二章・四「李賀詩的特殊時間意識」二三五—二三八頁、張宗福『李賀研究』（巴蜀書社、二〇〇九）「第七章 李賀詩歌的生命意識」一三八—一三九頁、李德輝『李賀詩歌淵源及影響研究』（鳳凰出版社、二〇一〇）第一章・第二節「李賀的病變與文變」四七頁をそれぞれ参照。

な内容の揺れを伴いつつも、大きく二つの説に分かれている。今ひとまず、諷諭の有無という問題を据え置き、テキストに向き合ってみる限りにおいて、時間に對する何らかの感慨がこの詩に詠まれていることは確かのように感じられる。しかしその感慨とは、時間は無窮だが人間の生は短いことに對して發せられたものののだろうか。第九句で描かれる幾度もの神仙の死を、求仙行爲の空しさや長大な時間を表すためのレトリックとみなし、短い人間の生命との對比の構圖に收斂させてよいものであるうか。また、筆者が前章で指摘したところの、李賀の詩を特徴づけている時間意識、すなわち變化のない時間の中に身を置くことを不幸な閉塞状態としてみる態度と、この「官街鼓」に確認できるような、あらゆる人や物に猛威を振るって變化をもたらす時間の描寫とは、一見すると矛盾するものであるかのようにも見えるが、果たしてそうなのか。本論は、以上の問題について検討することにより、李賀の詩にあらわれる時間意識を、また別の視点から明らかにせんとする試みである。

二 生と死の循環運動——「浩歌」(上)——

李賀の代表作の一つとして知られる「浩歌」(卷二)にも、「官街鼓」と同様、長大なる時間の経過と、それによってもたらされるスケールの大きな變化の相、および「幾度もの神仙の死」というモチーフをみてとることができる。

南風吹山作平地	南風	山を吹きて平地と作し
帝遣天吳移海水	帝は天吳をして海水を移さしむ	
王母桃花千遍紅	王母の桃花は千遍紅に	
彭祖巫咸幾廻死	彭祖巫咸 幾廻か死す	
青毛驄馬參差錢	青毛の驄馬 參差たる錢	
嬌春楊柳含細煙	嬌春の楊柳 細煙を含む	
箏人勸我金屈卮	箏人 我に勸む 金屈卮	
神血未凝身問誰	神血 未だ凝らず 身ら誰ぞと問う	
不須浪飲丁都護	浪りに飲むを須いず 丁都護よ	
世上英雄本無主	世上の英雄 本より主無し	
買絲繡作平原君	絲を買い 繡りて作る 平原君	
有酒唯澆趙州土	酒有り 唯だ澆ぐ 趙州の土に	
漏催水咽玉蟾蜍	漏は催し水は咽ぶ 玉蟾蜍	
衛娘髮薄不勝梳	衛娘の髪は薄くして 梳るに勝えず	
看見秋眉換新綠	看のあたりに見る 秋眉の新緑に換わるを	
二十男兒那刺促	(10) 二十の男兒 那ぞ刺促たる	

(10) 「刺」の字を、底本では「刺」に作る。諸本によって改めた。

「暖かい南風が山に吹きつけているうちに山は削られて平らとなり、天帝は海神の天呉に命じて海水を移動させる(11)」とうたう冒頭二句は、明の徐渭が「此の二句、桑田滄海の意なり」と注してより、いわゆる「滄海變じて桑田となる」の意と一般に解されている(12)。すなわち、葛洪『神仙傳』卷三「王遠」の條に見える、五百餘年ぶりに再會した麻姑と王方平の次の對話を發想の源とする。

麻姑自說、接待以來、已見東海三爲桑田。向到蓬萊、水又淺於往昔會時略半也。豈將復還爲陵陸乎。方平笑曰、聖人皆言、海中行復揚塵也。(麻姑自ら説く、「接待して以來、已に東海の三たび桑田と爲るを見る。向に蓬萊に到りしとき、水又往昔に會いし時よりも淺きこと略半ばなり。豈に將に復た還りて陵陸と爲らんとするか」と。方平笑いて曰く、「聖人皆言えり、海中行ゆく復た塵を揚ぐるなり」と。)

「桑田滄海」の典故は、世の轉變の激しさを表すための常套句として、しばしば唐の詩人たちによつて詩の中に用いられている。たとえば、初唐の盧照鄰「長安古意」詩(『幽憂子集』卷二)に「節物風光不相待、桑田碧海須臾改。昔時金階白玉堂、即今惟見青松在(節物風光相待たず、桑田碧海、須臾にして改まる。昔時の金階白玉堂、即今惟だ青松の在るを見るのみ)」と見え、また盛唐の李端「贈康洽」詩(『全唐詩』卷二百八十四)に「自言萬物有移改、始信桑田變成海。同時獻賦人皆盡、共壁題詩君獨在(自ら言う萬物移改する有り、始めて信ず桑田變じて海と成るを。時を同じくして賦を獻ずるは人皆盡き、壁を共にして詩を題するは君獨り在るのみ)」と見えるのなどが典型的な例である。

ここでまず注意すべきは、盧照鄰や李端の例をはじめとして、唐詩に一般的に見られる「桑田滄海」の典故が、具體性をもたない觀念的な敘述に留まっていることだ。「桑田から滄海へ」(或いは逆方向の「滄海から桑田へ」という變化は、いわば文人たちの間で共有された、世の無常なさまを表すためのコードとしてある。作者そして讀者もその變化の過程を意識に上らせることはないだろう。それに對し、「南風によつて少しづつ山が吹きけずられ、天帝の命をうけた海神によつて海の水が別の地に移される」という李賀の詩句が喚起させるイメ

(11) 天呉は『山海經』『海外東經』に「朝陽之谷、神曰天呉、是爲水伯」として言及される神。『山海經』をはじめ、その他の文獻でも「海水を移す」という記述は見えない。李賀の獨創である可能性がある。

(12) 徐渭・董懋策注『唐李長吉詩集』卷一。なお明の曾益のように、もともと平坦であつた世界に生じた山や海を、人が生きること困難にする障害のメタファーとみなし、「山を平らにして海をよそへ移してしまおう」という第一・二句を、わが身の不遇をもたらした世の艱難を取り除かんとする詩人の大言壯語とみなす説(曾益注『昌谷集』卷一、東京内閣文庫藏明刊本景照。以下、曾益注はこれによる)もあるが、とらない。

ージは、視覚的な性質をもっており、ヴィヴィッドに読者の感覚に訴えてくる。そこには山と海が變化する具體的な過程が描寫されているからである(13)。

もう一つ注意すべきは、詩人たちの共有するところの、コード化された「桑田滄海」の敘述が、おおむね「盛→衰」或いは「幸→不幸」という結果を人事にもたらず、單方向性をもった不可逆的な變化を意味していることである。先に引いた盧照鄰の詩では、長安で今をときめく權貴の人々の榮華も、「桑田が碧海に改まる」世の變化に飲みこまれて、やがては滅びゆく運命にあることが示され、李端の詩では、「桑田變じて海と成る」無常の世で作者が知人を一人また一人と亡くしていき、ともに壁に詩を書きつけた仲間も、今では詩題にいう「康洽」ただ一人になってしまったことが示されている。

一方、李賀の「浩歌」冒頭部に描かれた世の轉變は、盧照鄰や李端のように一句に凝縮されてはおらず、「平地と作す」と「海水を移す」とが句をまたいで對となるように配置されており、それによつて陸の變化と海の變化とが、シンメトリカルに捉えられているような印象を讀む者に與える。そしてその變化は「盛→衰」という方向性を感じさせない。「桑田滄海」の典故は、詩に用いられる際、普遍化された原理として教訓臭を帯びやすいが、ここでは陸と海の壯大な轉變そのものが、ただ提示されるのみである。

「桑田滄海」の典故は、李賀の「夢天」詩(卷二)にも用いられている。前半四句で天上世界の様子が描寫された後、第五・六句では天上より見下ろした地上の姿が次のように描かれる。

黃塵清水三山下 黃塵清水 三山の下^{もと}
更變千年如走馬 更^{あらた}まり變わるること千年 走馬の如し

「三山」は仙境とされる東海の三神山、蓬萊・方丈・瀛洲のこと。その麓では「黄色い塵をあげる陸地」(『神仙傳』に見える王方平の言葉「海中行ゆく復た塵を揚ぐるなり」を踏まえる)と「清らかな海水」とが、疾走する馬のように慌しい速度で、千年もの間、めまぐるしく姿を變えている。ここでも「浩歌」と同様に、抽象性を帯びた「桑田」「滄海」という語をそのまま用いることはなく、「黃塵」「清水」という語に置きかえることによつて、捲きあがる塵、大海の清らかな水という具體的・視覚的なイメージを讀者に喚起させる。出典である『神仙傳』では、麻姑の科白^{せりふ}に「已に東海の三たび桑田と爲るを見る」とあるように、王方平と麻姑が再會するまでの五百餘年もの間に、「桑田」と「滄海」の循環が三度繰り返されていた。李賀の「夢天」において千年もの間に起こった「更變」も、「黃塵」と「清水」

(13) 野原康宏氏は、李賀の詩「夢天」と「天上謠」における「滄海桑田」の題材について、「義和(および疾走する馬)」と結びつけた表現によつて、認識がなまのまま出ずに描寫的な風景として定着している」と指摘している。同氏「李賀の描く神仙的世界の一側面」(『未名』第九號、一九九二) 四九頁参照。

との無数の繰り返しとしてある。すなわち詩人は、王方平と麻姑の物語から、長大なスパンを一単位とする「桑田」と「滄海」の循環の相を讀みとったのだといつてよい。

「浩歌」の冒頭「南風吹山作平地、帝遣天吳移海水」についても、雙方向性をもった可逆的な變化の相をそこに見出すことはできないだろうか。それを判斷するためにも、まずは續く第三・四句「王母桃花千遍紅、彭祖巫咸幾廻死」に目を向けてみよう。

上句が踏まえるのは、七夕の夜に降臨した西王母が桃の實を漢の武帝に賜ったという、『漢武故事』や『漢武内傳』に見える有名な故事。その桃は「三千年に一たび子を著く」（漢武故事）という。それが「千遍」も紅の花を咲かせるということは、三百萬年もの時の経過を意味する。

一方、對をなす下句では、また別の物語を背景に用いることで長大なる時間が示されている。彭祖とは、早くは『莊子』内篇「逍遙遊」に「彭祖乃今以久特聞（彭祖は乃ち今久しきを以て特^{ひと}り聞こゆ）」として言及される得道者であり、長壽の代表格として知られる。『經典釋文』の『莊子』「逍遙遊」の條に引く晉・李頤の説には、「歷虞夏至商、年七百歲、故以久壽見聞（虞・夏を歴て商に至り、年は七百歲、故に久壽を以て聞こえらる）」とあるが、もつともその在世期間については諸説あり、たとえば『列仙傳』卷上によると、彭祖は殷の大夫で、夏から殷末まで八百餘歲生きたとされている。彭祖と列擧された巫咸もまた、曾益注に引かれる『山海經』に「靈山十巫、一巫咸。能采藥長生（靈山の十巫、一は巫咸。能く藥を采りて長生す）」とあるように、やはり服藥による長生術にたけた者とみなされる（14）。そこから第四句「彭祖巫咸幾廻死」は、本章第一節に引いた「官街鼓」の「幾廻天上葬神仙」と同様、「彭祖・巫咸などの長生のもども幾たび死んだことかわからぬ」（鈴木虎雄）という風に（15）、極めて長い時間が過ぎ去ったことのメタファーとして理解されている。そして見出された長大なる時間は、王琦が「冒頭の」四句は次のことを言っている。山河が姿を變え、天地の開闢から今に至るまで、幾千萬年経ったかも分らない。そんな長大な時間の中では、人間の一生など瞬時に過ぎ去ってしまい、とても長生することなんてできない（四句言、山川更變、自開闢至今、不知幾千萬歲。人生其間倏過一世、不能長久）と注するように、しばしば人間の生の短さを際立たせるためのレトリックとして處理されるのであった（16）。

（14）ただし今本の『山海經』には、「大荒西經」に「大荒之中、有山。名曰豐沮玉門。日月所入。有靈山、巫咸・巫即・巫盼・巫彭・巫姑・巫眞・巫禮・巫抵・巫謝・巫羅十巫、從此升降、百藥爰在」とあるのみで、「能采藥長生」に相當する記述は見えない。或いは曾益が「海内西經」の「開明東有巫彭・巫抵・巫陽・巫履・巫凡・巫相、夾窶窶之尸、皆操不死之藥、以距之」という記載と混同した可能性もある。

（15）鈴木虎雄『李長吉歌詩』上（岩波書店、一九六二）一一六頁。以下、鈴木氏の注は同書による。

（16）錢鍾書氏は「浩歌」と「官街鼓」を關連づけ、「浩歌曰、王母桃花千遍紅、彭祖巫咸幾廻死。謂人壽縱長、較神仙終爲夭。官街鼓曰、幾回天上葬神仙、漏聲相將無斷絶。謂仙壽長

このように「彭祖巫咸幾廻死」は、「彭祖や巫咸のような長壽の者たちが何度も死ぬ（ほど長い時間が過ぎた）」と一般的に理解される。しかし、この句から「長大な時間の経過」という意味を抽出するだけで、果たして十分であろうか。ここで注意したいのは、第三句と四句との對句關係である。第三句が下敷きになっている西王母の故事では、桃の結實に言及するのみで花は出てこないが、李賀はここで桃の實ではなく、花を取り上げた。その理由は、一つには第五句以下の春景につなげるため、もう一つには紅に咲いた鮮やかな花というヴィヴィッドなイメージを詩人が好んだためでもあるが、それに加えて、開花という自然現象のもつ「生」のイメージを、下句における「死」のイメージと對比させるためでもある。ただ、兩句にはこうした相反する要素のみならず、共通する或る構造をも見出すことができるのではないか。それは、どちらも同じ出來事の際限のない繰り返しを描いていることだ。第三句は、西王母の庭にある桃の木の花を咲かせ、實をつけてはまた花を咲かせるといふ、三千年を一單位とする循環であり、第四句は、彭祖や巫咸のような長生者の、生まれては死に、死んではまた生まれるという、生と死の循環である。ここで抽象的な「神仙」ではなく、彭祖が長壽の代表として選ばれたのは、固有名詞である「王母」と對をなすには具體的な神仙の名が必要であったという理由に加えて、その特性である七百年ないし八百年という壽命を生死の周期として想起させることで、上句に提示された桃の三千年周期と安定した對を構成させるためでもあると思われる。壮大な生死のサイクルのうち、「死↓生」の面を捉えたのが「王母桃花千遍紅」、「生↓死」の面を捉えたのが「彭祖巫咸幾廻死」であるといえよう。いわば兩者は表裏一體の關係をなしているのである。

同じことが、第一・二句「南風吹山作平地、帝遣天吳移海水」の陸と海の關係についてもいえる。下句は「海↓陸」の變化をいうが、重要なのは海水が干上がるのではなく、天吳に「海水を移させる」という點だ。それは別の地に海が新たに誕生するという意味に他ならない。その地こそが上句の「平地」であることを、「移海水」と「作平地」をシンメトリカルに配置することで、詩人は暗に示しているのではないか。

ここで先に引いた『神仙傳』の一節を振り返ってみたい。水の浅くなっていた東海について、麻姑は「豈に將に復た還りて、陵陸と爲らんとするか（また丘陵に戻るのではないでしようか）」と述べていた。「干上がった海が山となる」という發想がそこには見える。李賀に先んじる顏眞卿は、その「撫州南城縣麻姑山仙壇記」（『顏魯公文集』卷十三）の中で『神仙傳』の「王遠」の條を引用した後に、「高石中猶有螺蚌殼、或以爲桑田所變（高石の中にすら猶お螺蚌の殻有り、或ひと以爲えらく桑田の變ずる所なりと）」と述べている。高い丘陵の上の石に混じって貝殻が見られるのは、海が干上がってきた「桑田」が隆起したためと考える

而有盡、不如宇宙之無窮」と述べている（『談藝錄（補訂本）』中華書局、一九八四、三八一頁）。人間の生と無窮なる宇宙との對比の構圖を、介在者としての神仙を通して浮かび上がらせたものと見るのである。

説が、唐代中期には疑いなく存在していた⁽¹⁷⁾。

李賀の「浩歌」第二句の、海水を失った平地もそのようなものとしてあると考えれば、そこに新たに誕生せんとする山についても、いずれは「南風に吹かれて平地となり」、そこに再び「海水が移されて」海に姿を變えるさまを想像することが可能であろう。いわば、雙方向性をもった可逆的な變化の相を、そこに見出すことができるのである。第一・二句もまた、表裏一體の關係をなしているのは言うまでもない。すなわち「浩歌」の冒頭四句には、「盛と衰」「生と死」のどちらに偏することもなく、單調に繰り返される壯大な循環運動が示されていると考えられるのである。

三 永遠回歸する自然と人間——「浩歌」(下)——

それでは「浩歌」の冒頭四句で描かれた循環の相は、テキスト全體とどのように関わっているのだろうか。この詩は第五句に至って、春のワンシーンが突如として挿入される。それはあたかも循環する時間の輪の一部にズームアップしたかのようであり、時間の流れを感じさせないような情景がしばし繰りひろげられる。

最初に描かれるのは、ふぞろいな錢形の模様が浮きでた葦毛の馬。季節はなまめかしさを感じさせる春で、きめ細かなもやが柳の葉にたちこめている。續く第七句から十二句までは、「箏人」と「我」のやりとり。「神血未凝身問誰」は、箏を弾いていた女性(妓女とする説もある)に「金屈卮」(取っ手のついた杯)をすすめられた「我」の述懐と思われるが、やや難解である。似たようなシーンは、李賀の「開愁歌」(卷三)にも認められ、そこでは「我當二十不得意、一心愁謝如枯蘭(我二十に當たりて意を得ず、一心愁謝すること枯蘭の如し)」とされる「我」が、うさを晴らすために「旗亭」(酒屋)で酒を掛け買いたところ、店の主人から次のような忠告を受けて一篇は結ばれる。

主人勸我養心骨 主人 我に勸む 心骨を養い
莫受俗物相填瘡 俗物の相填瘡するを受くる莫れと

「心骨を養いなさい、俗物に干渉されることのないように」というところの「心骨」は、「浩歌」の「神血」に對應し、精神と肉體を指すと思われる。それがまだ養われていない状態が「未だ凝らず」であるとするれば、「神血未凝身問誰」は、俗物の干渉を受けてばかりの我が身とは何者なのか自問する氣分が述べられたものと理解できるだろう。

第九・十句「不須浪飲丁都護、世上英雄本無主」(丁都護さん、そう酒をむやみにあおる必

(17) 六朝から唐・宋にかけての山の形成に關する諸々の言説については、ジョゼフ・ニーダム著・海野一隆「ほか」譯『中國の科學と文明』第六卷『地の科學』(思索社、一九七六)、第二十三章・(b) 1 (2)「山の起源：隆起、侵食、および沈殿による堆積」を參照。

要はないでしょう。この世の英雄にはもともと主人などいないものですよ」は、「我」に對する「箏人」の忠告。「無主」については諸説あるが、ここでは誰にも使役されないこと（「開愁歌」でいえば「俗物の干渉を受けないこと」と解しておく）。

丁都護は、東晉末の壯士で、都護の官にあった丁旼という人物のこと。宋の武帝として即位する前の劉裕に仕えていた。丁旼については二つのエピソードが良く知られている。一つは、劉裕の盟友であったものの、傲慢なふるまいが目立つようになっていた諸葛長民を、義熙九年（四一三）に劉裕の命を受けて暗殺したことであり（『宋書』卷二「武帝本紀中」）、もう一つは、義熙十一年（四一五）に劉裕の娘むこであった徐達之が戦死した際、やはり劉裕の命を受けてその遺骸を戦場から收容し、埋葬したことである（『樂府詩集』卷四十五「丁督護歌」の解題）。その際、徐達之の妻は丁旼を呼んで葬儀の様子を尋ねるたびに、「丁都護よ」という哀切な声をあげたという。のちに、この歎聲を基にした「丁督護歌」が、宋の孝武帝によって制作された。

「浩歌」第九句の「丁都護」については、酒席の美人が歌った「丁督護歌」とする説（鈴木虎雄）や、「悲哀感を表わす呼び掛けの言葉として、感動詞的に挿入されている」とする説（荒井健）等があるが（18）、今はそれを採らず、勇猛な壯士でありながらも劉裕という「主人」に使役され、實力に見合わぬ、いわゆる汚れ仕事を請け負ってばかりいる丁旼を、「箏人」の言辭という形を借りて自分自身に重ね合わせたものと解したい。だからこそ、第十一・十二句「買絲繡作平原君、有酒唯澆趙州土」で「我」は、楚と合従の約を結ぶのに活躍した勇猛の士毛遂を「毛先生」と呼んで上客とするなど、賓客を丁重にもてなすことで名を知られた趙の公子平原君をしのんでその姿を刺繡し、その墓の土に酒をそいで哀悼の意を表しているのである。

地にそそがれる酒は、漏刻（水時計）を描いた第十三句「漏催水咽玉蟾蜍」の、むせぶような音をたててヒキガエルの口にそそぎこむ水につながる。「玉蟾蜍」とは、水時計の受水槽に取りつけられ、上方に設置された貯水槽（漏壺）からの出水を受ける仕組みになっている玉製のヒキガエルのこと。唐代に使用されていた水時計は、貞觀年間（六二七―六四九）に呂才が制作したとされる流入型の漏刻であり、貯水槽と受水槽の間に三つの補正用水槽を階段状にとりつけた四段式が一般的であった（19）。受水槽の底には木の板が置かれ、それに時間の目盛を刻んだ矢が垂直に取りつけられている。上方にある貯水槽の水が出水管を通じて受水槽に少しずつ流入するにつれ、矢がしだいに浮かび上がり、経過した時間を示す仕組みになっている。

（18）荒井健『李賀』（岩波書店、一九五九）五七頁。

（19）中國の水時計の仕組みについては、ジョゼフ・ニーダム著・吉田忠〔ほか〕譯『中國の科學と文明』第五卷『天の科學』（思索社、一九七六）第二十章・（g）―（4）「クレプシドラ（水時計）」および、山田慶兒『制作する行爲としての技術』所收「古代の水時計」（朝日新聞社、一九九一）を参照。

ここで注意したいのは、「玉蟾蜍」が單なる水時計の一装置としての存在に留まっていな
いことである。受水槽に取りつけられた玉製のヒキガエルは、上から滴り落ちる水をその口
で受けとめ続けねばならない。漏壺の水は絶えず繼ぎ足され、決して無くなることがないの
である。「漏催水咽玉蟾蜍」の「咽」は、むせぶような水音を表すと一般に解釋されている
が、我々はこの句から、果てしない苦役に従事する「蟾蜍」の悲しみをも同時に讀みとるべ
きではないだろうか。李賀は、前節で部分的に引用した「夢天」詩の第一句で、天上の月世
界を「老兔寒蟾泣天色（老兔寒蟾 天色に泣く）」と描寫している。「兔」と「蟾」は月の換喩
として頻用されるが、この句のそれは「老」「寒」という形容詞を冠され、さらに「泣」と
いう動詞が後ろに續くことによって、單なる月の代詞に留まらず、月で永遠に薬をつき續け
る兔と、出奔した嫦娥の化身とされるヒキガエルの涙をも、視覺的なイメージと共に喚起さ
せる（20）。「浩歌」における「蟾蜍」と「咽」の関係も、そのようなものとしてある。「咽」
という動詞を接續することによって、「玉蟾蜍」はただの水時計の一部としての存在から、
時間の奴隸として使役され、涙にむせびつつ漏刻の水を永遠に飲み續ける存在に異化されて
いるのである。

第五句目を起點として、しばし忘れ去られていた詩の中の時間は、この水時計の音をきつ
かけにして（まさに「漏に催される」かのように）再び意識され、流れはじめる。流れ出し
た時間は、まず衛娘という女性（漢の武帝の後で、髪的美しいことで知られる衛子夫のことと
される）の髪を櫛で梳けなくなるほど薄くしてしまふ（第十四句「衛娘髮薄不勝梳」）。この
句の意味はまだ平易で理解しやすい。問題となるのは、最後の二句「看見秋眉換新緑、二十
男兒那刺促」であり、その解釋は諸説紛々としている。下句の「刺促」^{せきそく}については「人から
使役されてあくせくしているさま」とも「こせこせしているさま」ともされ、そこでも諸家
の意見は割れているが、より大きな問題を孕んでいるのは上句の方である。「秋眉」は秋の
霜を置いたように白い眉、「新緑」は若者の黒々とした眉であると理解されるのが通例なの
だが、「秋眉換新緑」をそのままの語順で「秋眉が新緑に換わる」と讀むことに常識的見地
から抵抗を覚えたのであろう。諸家の多くは「新緑が秋眉に換わる」という風に主語と目的
語を入れかえて理解し、若者がまたたく間に老いるイメージをこの句から讀みとっている
（21）。そうして抽出された意味に基づいた上で、最終句「二十男兒那刺促」は、ある時には

（20）指示対象を傳達するために比喩が用いられるのではなく、比喩する語から敘述が自立
的に展開されていく傾向が李賀の詩に見られる點については、川合康三「李賀と比喩」『中
國文學報』第三三冊、一九八一）に指摘がある。同論文はのち、同氏著『終南山の變容 中
唐文學論集』（研文出版、一九九九）に所収。

（21）たとえば、鈴木虎雄氏は、「此五字、句法は逆である。作者の意は、新緑換秋眉である」と
と注し、二句を「みるみるうちにわか緑の眉が秋の霜おく白毛の眉にかわるのだ」と譯され
ている（注（15）前掲書一一九頁）。また、次句の末字「促」と「緑」を押韻させるために
倒置したという可能性も無いわけではない。ただ、唐代の用例を見るかぎり、「A換B」は

「(かく早變りする人間なのに) わたしという二十男は、なんでこせついくすばっているのだ。(こせつかず氣ままに酒でも飲めとの意)」(鈴木虎雄)のように「及時行樂」型の快樂への指向ともされ、ある時には「黒々とした眉さえもまたたく間に衰えて白くなるというのに、ちょうど壯年期を迎えた男子が、どうしてあくせくと苦勞してつまらぬ輩に使役されたまま發奮しないでいられようか」(葉葱奇)のように(22)、過ぎゆく時間の速さに觸發された詩人の上昇志向のあらわれともされる。また一方では、少數派ではあるが、荒井健氏のうに「秋眉」を「秋の景色を人のまゆにたとえた表現」とみなした上で、「秋の景色が新緑にとたちまち變化するのを目の前に見ながら」と譯すなど、「看見秋眉換新緑」を語順通り理解しようとする試みも見られる(23)。

このように解釋が多岐に分かれるのはなぜか。それは、この句が人間について言っているのか、自然物について言っているのか、その境界を曖昧にしているからである。「秋眉」は前句の「衛娘の髪」とともに、人間の體の部位として一つの意味系列を構成する。一方、目的語である「新緑」は、白居易の律詩「長安早春旅懷」『白氏長慶集』卷十三に「風吹新綠草、牙拆、雨灑輕黃柳條濕(風は新緑を吹きて草、牙拆、雨は輕黄に灑ぎて柳條濕う)」とあるように、初春に芽吹いたばかりの若葉をまず聯想させる語である。すなわち「秋眉換新緑」は、語の結合の上で意味の不整合が生じた比喩表現といえるのだが、問題は、人間を自然物で比喩しているのか、自然物を人間で比喩しているのか、テキストによつて決定されない点にある。

ここで考える必要があるのは、なぜ「秋髮」ではなく、「秋眉」でなくてはならなかったのかという、その理由である。老人の衰えた髪を「秋髮」と呼ぶ例は、李白や孟郊など、唐詩には何例も見られるが(24)、「秋眉」は「浩歌」のこの用例以外、見出しがたい。李賀がそうした習熟していない語を用いたのは、前句「衛娘の髪」との重複を避けるためだけではなく、「秋眉」が第六句(嬌春楊柳含細煙)の「楊柳」をも想起させる語だからではないだろうか。柳の葉はその細長い形状から、しばしば女性の眉にたとえられる。白居易「長恨歌」『白氏長慶集』卷十二の「芙蓉如面柳如眉(芙蓉は面の如く柳は眉の如し)」は、その代表例であろう。また、駱賓王「王昭君」詩『駱賓王文集』卷五に「愁眉柳葉顰(愁眉柳葉顰

文法上「AがBに換わる」である。「浩歌」に似た用例としては、張九齡「陪王司馬登薛公逍遙臺」詩『唐丞相曲江張先生文集』卷三の「水去朝滄海、春來換碧林」、白居易「官舍」詩『白氏長慶集』卷八の「高樹換新葉、陰陰覆地隅」等が挙げられる。

(22) 注(3) 前掲書、五十頁。原文は「眼看綠眉一瞬也變成衰白、正當壯年的男子哪能果陸辛苦、受着無謂的驅策、而不自奮發呢？」

(23) 注(18) 前掲書、五八頁。

(24) 李白「古風(其十一)」詩『李太白文集』卷二には「春容捨我去、秋髮已衰改」、また、孟郊「濟源寒食(其四)」詩『孟東野詩集』卷五には「酒人皆倚春髮綠、病叟獨藏秋髮白」と見える。

む」と見えるように、女性の眉が柳の葉にたとえられることもあり、いわば両者は可逆的な比喩関係にある。柳は眉を聯想させ、眉は柳を聯想させるのである。

李賀の「浩歌」の場合、第六句の「楊柳」は、修飾フレーズ「嬌春」——これもまた「秋眉」と同様に熟していない語句である——の「嬌」字によって「あでやかさ」という屬性を付與されており、この時点ですでに女性的な雰圍氣を醸している。止まっていた春の時間は、やがて水時計の音を契機として再び流れだし、秋になって柳の葉は枯れ、それと並行して女性の髪も薄くなる。時間はさらに流れ、季節は循環して秋から春になり、「秋眉は新緑に換わる」。この「秋眉」は、「人間の眉」と「自然物の比喩」、どちらの意味にも特定するべきではないだろう。「嬌春の楊柳」という伏線が存在によって、「秋眉」からは「秋になって枯れた柳の葉」というイメージが喚起される。一方では、前句「衛娘の髪」を承けることで、「秋の霜を置いたように白い女性の眉」をも想起させる。結果として「秋眉換新緑」には意味の重層性もたらされ、季節とともに循環する自然物と、白い眉が黒々とした色に再生する人間の姿が、この句から同時にたちあらわれてくるのである(25)。

先述したように、「浩歌」の冒頭四句では、自然界と神仙たちのスケールの大きな循環運動が提示されていた。詩の末尾で示された「秋眉 新緑に換わる」は、この壮大な時間モデルの、いわばミニチュアとしてある。「秋眉換新緑」のもつ兩義性の一面、すなわち一年を単位とする植物の循環を、三千年を単位として行っているのが西王母の桃の木であり、兩義性の別の一面である人間の生と死の繰り返しを、長大なスパンで行っているのが彭祖と巫咸であるといえよう。いわば「浩歌」は、時間が流れていない中間部をはさむようにして、冒頭と結尾とがシンメトリーをなしているのである。

ここで注目したいのは、報われない労役に服する者のイメージが、詩の隨所にあらわれていることである。水時計の「玉蟾蜍」がそうであることは、すでに前に述べた。天子の娘むこの葬儀という、自らの能力とは何の関係もない仕事をさせられている壯士の丁都護もまた然りである。この労役は「神」にとつても決して無縁なものではない。第二句「帝遣天吳移海水」が使役形であることは注意されてよい。海神である天吳でさえも、天帝によって使役され、海水を運びつづける無窮の労役に服しているのである。

この詩で、人間の生が循環する季節と重ね合わされているのは象徴的といえる。四季が決まった周期でめぐるように、變化のない労役が際限もなく繰り返されること。「箏人」によって「丁都護」と呼ばれた「我」||「二十の男兒」が「看^まのあたりに見た」のは、そうした人間の営みではなかったか(26)。たとえば大きな變化——海が陸となるような——が起こった

(25) 自然物の比喩に用いた喩詞の中に人の世のことがらを溶けこませ、自然と人事の融合した雰圍氣をどちらを主とするのでもなく繰り返しひろげる手法が李賀の詩に確認できる点については、前掲注(20)の川合康三氏の論文に指摘がある。

(26) いわゆる諱事件によって科擧受験の道を阻まれた李賀が得た官は、宮中の儀典係の下役である奉禮郎(従九品上)であった。人口に膾炙した「長安有男兒、二十心已朽」ではじ

ように見えても、循環する四季のように——陸が再び海に戻るように——また元のところに
回歸してしまふ。そうである以上、今ある生をあくせくと燃焼させたとして何になるう。末句
「二十男兒那刺促」からは、そのような諦念・無力感こそ讀みとられるべきではないか。第
八句の「身みづから誰たぞと問う」という自問にあらわれているように、自分を自分たらしめてい
るものが何なのか、確信を持ってないまま、置き換え可能な人間の一人として使役され、循環
する變化のない時間の中で生きつづけるだけの存在。「浩歌」において、幾度も死を繰り返
している彭祖と巫咸は、そのような人間の姿を映し出すものとしてあるのである。

四 季節とともに繰り返される宮女の死——「三月過行宮」——

「浩歌」から讀みとることができた、自然物と一體化した人間の生というイメージは、ま
た別の形をとって、李賀の七絶「三月過行宮」詩（卷二）にもあらわれている。

渠水紅蘩擁御墻	渠水の紅蘩	御墻を擁し
風嬌小葉學娥粧	風は嬌として	小葉 娥粧を學ぶ
垂簾幾度青春老	垂簾	幾度か青春老ゆ
堪鎖千年白日長	鎖 <small>とく</small> すに堪えたり	千年白日の長きに

詩題にいう「行宮」について、清の方扶南は「東都洛陽行宮也。明皇以前年年巡幸、安史
亂後不行（東都洛陽の行宮なり。明皇以前は年年巡幸するも、安史の亂後に行われず）」と注す
る（27）。もしそうだとすれば、楊貴妃の嫉妬にあつた後宮内の宮女が移され、軟禁されたこ
とで知られる洛陽の上陽宮を指すということになるのだろうが、たとえそうでなくとも、か
つて宮女たちが幽閉されていた（或いは今も幽閉されている）行宮を詩人が晩春に訪れて詠
んだ詩であるということは、その内容からみて動かないと思われる。

とはいえ、この詩には宮女そのものの姿は描かれない。その存在が自然物に溶けこむよう
にして暗示されるのみである。第一句は、行宮の垣根をとりまく御壕の水際に生えている植
物の描寫。「紅蘩」について、王琦注は「荳」と「蘩」二種類の草を指すことを考證し、お
おむね諸家はその説に従う。ただ見落としてはならないのは、「紅」が化粧品としてのべに
をも想起させ、それが第二句の「娥粧を學ぶ」へとつながっているこ

とだ。「宮女の化粧を眞似した」かのように、なまめ艶かしく吹く春風に揺らされる小さな葉は、

まる「贈陳商」（卷三）では、その職務がいかに單調でつまらぬものであるかを敘述する部
分で、自分自身のことを「逢霜作撲楸、得氣爲春柳（霜に逢えば撲楸ぼくくと作り、氣を得れば春
柳と爲る）」と述べている。「撲楸」は小さな木のこと。季節とともに循環する植物に自分の
身を重ねる發想が、ここにも見られる。

（27）注（4）前掲書所收、方扶南批本『李長吉詩集』卷二。

鈴木虎雄氏が「これは多分柳の葉をいうのであろう。王注は前注の關係から二草の葉だとしている。柳葉だから柳眉へと連想した」と注するように(28)、柳のそれであろう。あたかも「浩歌」の第六句「嬌春楊柳含細煙」のように、ここでも「嬌」の字は、春風の艶かしさを表すのみならず、眉に見立てられた柳の葉にも、美しい女性の影をまといわせている。

「行宮の下ろされた簾の中では、いくたび〈青春〉が年老いていったことか」とうたう第三句もまた、重層的な意味を内包している。「青春老ゆ」は、春の光が衰えてゆくこと、すなわち春という季節が終わりに近づくことをいうが、この「青」字は、五行で東方に配される色彩としての接頭辭に止まらず、人生の春としての「青春」というニュアンスをも濃厚に醸し出す。その結果、この「青春老ゆ」によつて、宮女が青春期を空しくこの行宮で過ごし、年老いていったことも同時に示されるのである。この第三句がもし「垂簾幾人か青春老ゆ」だったとしたら、ありふれた表現で終わっていたかもしれない。だが李賀はそうではなく、第一・二句で宮女を自然物に融けあわせた上で、「幾度か青春老ゆ」とうたつた。それによつて、宮女は個としてではなく、いわば類として意識され、循環する季節とともに、宮女が次から次へと年老いて死んでゆくイメージが、この句から浮かびあがるのである。

錢鍾書は『談藝錄』の中で、この詩の後半二句を、「浩歌」の冒頭四句を含む九首ほどの李賀の詩句とともに列挙した上で、次のように述べている。「(以上列挙した李賀の詩句はいずれも過ぎゆく月日、世の移り變わりの激しさ、與^{あず}かることのできない人間界の變化などに、深く感慨を覺えている例である(皆深有感於日月遡邁、滄桑改換、而人事之代謝不與焉)」(29)。しかし、この詩から読みとるべきは、變化の相よりはむしろ循環の相であろう。結句の「堪鎖千年白日長(鎖すに堪えたり 千年白日の長きに)」は、本章の第一節で挙げた「官街鼓」の第五句「碓發千年日長白(碓^{ういはつ}發すること千年 日は長えに白く)」を想起させる。「官街鼓」において、千年先までも無窮に太陽を打ち出しつづける太鼓の音と、その音によつて「幾迴」も天上で葬り去られる神仙(第九句「幾迴天上葬神仙」)を詩人が想像しているように、「三月過行宮」で前提とされているのも、これから先千年の長きにわたつて續けられるであろう宮女の監禁状態、および太陽の照りつづける限り繰り返される宮女の死であるといつてよい。安史の亂より後、洛陽の行宮は皇帝が巡幸しなくなつて荒廢していたため、この「三月過行宮」の主題を、詩人が訪れた行宮の「昔日の盛況」と「今日の蕭條」との對比の構圖に求める説もあるが(30)、そのような読みは、テクストのもつ可能性を閉ざしてしまふ。この詩に示されているのは、「桑田滄海」型の世の無常に向けられた感慨では決してない。變化をまぬがれないことが悲しいのではなく、むしろ變化がないことが悲しいのである。

(28) 注(15) 前掲書、二七一頁。

(29) 錢鍾書『談藝錄』(上海開明書店、一九四八)六九―七〇頁。

(30) 陳弘治『李長吉歌詩校釋』(嘉新水泥公司文化基金會、一九六九)に「此篇(『三月過行宮』)蓋長吉見宮景蕭條、有感而發、詩意與過華清宮略同。全首因御溝之水草、想宮娥之艷粧、由昔日之盛況、感今日之蕭條」とある。

外界から隔絶された空間に鎖され、生と死の單調な繰り返しを餘儀なくされている類としての宮女、詩人が問題にしているのは、彼女たちが置かれた、救いようのない閉塞状態なのである。

五 結び

最後に、これまで「浩歌」および「三月過行宮」に加えてきた分析の結果を踏まえた上で、もう一度「官街鼓」に戻り、この詩の主題について改めて考えてみたい。

まず確認したいのは、「官街鼓」には「浩歌」と共通する構造が見出せることである。この詩は音に始まり音に終わる。朝夕に打ち鳴らされる太鼓の音と、終日したたる漏刻の響き、それはどちらも音に變換された時間であり、それぞれが規則性をもって日月や水の循環運動をうながしている。この循環という相において、「官街鼓」にも冒頭と結尾のシンメトリーを見出すことが可能であろう⁽³¹⁾。また中間部においても、「浩歌」と同様、まず描かれるのは楊柳が黄色く芽ぶいた春の情景である。第三・四句は文構造を同じくするが、「飛燕」と對をなすことによつて、「黄柳」にも若々しい女性の姿が投影されている。

「浩歌」では、水時計の音に催されるようにして流れ始めた時間が、衛娘という女性の髪を櫛で梳けなくなるほど薄くしてしまつていたが、「官街鼓」においても、「千年」の長きにわたつて太陽を「碓發」し續ける太鼓の音を契機として「君が翠髪」は「蘆花の色」となつてしまう。第七句の「翠髮蘆花色」は、本章の第三節で問題にした「浩歌」の「秋眉換新緑」を彷彿とさせる。「浩歌」の「新緑」と同じく、ここでも「翠髮」の「翠」は、髪の新々しさを示す單なる記號に止まつていない。植物である「蘆花」が白髪 of 比喻として接續されることで、「翠」は柳の若葉のように鮮やかな緑色をも想起させる。結果として、この句にも意味の重層性がもたらされ、「柳が黄色く芽吹く春からアシが白い花穂を伸ばす秋へ」という季節の變化に、「黒髪の若者から白髪の老人へ」という人間の變化がオーバーラップするのである。

ここで、本論文の第三章・第三節で紹介した松浦友久氏の指摘を、もう一度確認しておきたい。松浦氏は、「中國の時間意識は、循環的であるよりは著しく經過的である」とし、「このばあい大事な點は、一見、循環的に見えるはずの四季の時間も、人事と對比することによ

(31) 本章第一節の注(2)で示したように、「官街鼓」末句の「縁」字は、テキストによつては「絶」に作られているが、その場合、第一・二・四句の末字「日」(入聲五質)・「出」(入聲六術)・「骨」(入聲十一沒)と、末句の末字「絶」(入聲十七薛)とが古詩通押となり、韻律の面においても、シンメトリーをなすことになる。なお、詩の中間部である第五・六・七・八句の末字は、それぞれ「白」(入聲二十陌)・「得」(入二十五德)・「色」(入聲二十四職)・「國」(入二十五德)であり、第一・二・四・最終句の末字とは通押しない。

つて、人間にとっての経過性・一回性が明白に自覺されることである」と述べていた(32)。「恐らくその最も純粹化され原理化された表現である」として松浦氏が擧げる、劉希夷「代悲白頭翁」詩(『全唐詩』卷八十二)の一聯「年年歲歲花相似、歲歲年年人不同」において、端的に示されているように、中國古典詩において四季の循環性は、變化をまぬがれない人間の直線的な生を際立たせるものとして、あらわれている。春は毎年めぐってきて、似たような花を咲かせる。しかし、人間は去年と同じではいられない。人間の一回性を直線で表すならば、自然の周期性はその直線の周囲をめぐる螺旋形の曲線で圖示できるのである。両者は決して交わることはないのである。

しかし、前章ですでにみたように、李賀の「莫種樹」(卷三)では、詩人の身のうえと自然とは、決して對照的に把握されてはいなかった(33)。むしろ、自然がそうであるように、わが身も「歳歳年年人相似たる」ことをこそ、詩人は愁えているのである。そこに示されていたのは、人間の生をも周期的なものとみなし、自己を投影させるものとして自然をとらえる態度であった。

同じことが、「浩歌」と「三月過行宮」、および「官街鼓」についていえる。これまで見てきたように、この三篇の詩においては、「四季の時間」と「人事」は決して對照的に把握されていない。むしろ逆に両者は融け合ってさえた。この違いは何を意味するだろうか。考えられるのは、單調な勞役・單調な一日・單調な一年など、様々なレヴェルにおける繰り返しを餘儀なくされる人間の生、それを投影するものとして、四季の周期性および自然の循環性を李賀は捉え直したのではないかということである。たとえば、花を咲かせては實をつけ、枯れてはまた花を咲かせる植物は循環する自然の典型だが、それは見方を變えれば、究極的には變化のない膠着状態にあるともいえる。そうした植物の特性と、人間の生の営みとの類似性に李賀は着目し、不如意な閉塞状況を人事と融解した自然に託したのではないだろうか。いうまでもなく、人間の生を投影しうる自然は、植物に限られない。「浩歌」における陸と海の循環運動のように、觀念的な自然活動さえも李賀の詩では可視化され、投影の對象とされる。循環の相において捉えられた、世界の様々な事物が、單調な生を営む人間の悲しみを映し出すものとして、折にふれ彼の詩にあらわれるのである。

そして一人の人間の生そのものが完全に無意義のものとみなされたとき、いわば類としての置きかえ可能な人間の一人として、その生が次々と消費されてゆくという認識が生み出される。「三月過行宮」で行宮に軟禁されていた宮女は、まさにそのようなものとしてある。「浩歌」の末尾で表白されているのも、我が身がそうした存在に墮してしまうことに對する危機感であると位置づけることもできるだろう。

(32) 松浦友久「中國古典詩における春秋と夏冬——詩歌の時間意識に關する覺え書——」(『中國詩文論叢』第一集、一九八二) 十三頁。のち、同氏著『中國詩歌原論』(大修館書店、一九八六)に所収。

(33) 本論第三章・第三節「循環の相をみせる樹木」(五九—六四頁)を参照。

「官街鼓」で次々と葬られる神仙についても、同じことがいえる。人間が時間を管理し、支配するために考案した長安諸街の太鼓の音が、この詩では主體となつて逆に人間を支配する側に回っていることは本章の第一節ですでに述べた。このアイロニカルな転倒は、神仙についても起こっている。本來は時間の超越者であるはずの神仙が、主體性を獲得した太鼓の音——具現化した時間——によって逆に葬られる側に回っているのはその表れといつてよい。天上で無機質な生死を繰り返している神仙は、「三月過行宮」で「幾度か青春老ゆ」とうたわれ、無意義な生を行宮で消費させられていた宮女の分身の様相を呈している。

「官街鼓」の主題を一つに定めるのは困難であり、かつ危険を孕んでもいるが、結論を閉じないよう留意した上で、一つの答えを假に今出すとするならば、それは個人を超越して流れ、永遠に繰り返される時間の輪から抜け出せないという意識から生じる、受動的なニヒリズムではないだろうか。第七句「從君翠髮蘆花色」の「從」は、現代漢語の「任憑」と同義で、するに任せること、意のままにさせることをいうが、ここからも恐るべき時間に對する諦念と無力感とを讀みとることができる。この詩において、太鼓の音に變換され、物質性を獲得した時間は、人間にその生の單調さを否應なしに自覺させるものとしてある。循環する時間の輪に囚われ、似たような繰り返しを餘儀なくされる人間の生、それが千年の先までも變化のないまま持續していくさまを想像することによって生まれる恐怖が、無窮に殺され続ける神仙によって表象されているのではないか。「官街鼓」や「浩歌」における神仙の死は、長大な時間の経過を表すための單なる記號ではない。ましてや仙道を求めることの愚かさを諷刺するためのものでもない。終わりのない無窮の勞役にあえぐ人間の存在の不條理さを象徴するものとしてあるのである。

第五章 停止から破壊へ——李賀の詩における太陽の形象——

一 はじめに

李賀の詩に、太陽や月の運行を止めたり逆行させたりする表現がしばしば見られる點は、從來より研究者によって指摘されてきた。たとえば陳允吉氏は、李賀の「後園鑿井」(『李賀歌詩編』卷二)(1)・「苦晝短」(卷三)・「日出行」(卷四)・「相勸酒」(卷四)・「拂舞歌詞」(卷四)・「秦王飲酒」(卷二)・「梁臺古愁」(卷四)から、「過ぎゆく歳月に感慨をもよおし、せわしない太陽を留めようとする(感流年而駐急景)發想の見える句をそれぞれ抜き出し(2)、次のように述べている。」「詩人は、太陽や月の運行に關する多くの神話傳説を用い、一連の生き生きとした奇怪なイメージを描いているが、その主旨は、詩人が時間の束縛を脱することを表現し、自己の生命が永遠なる意義を有していることを肯定する點にある」(『李賀與楞伽經』二六一頁)(3)。

ただ、陳允吉氏は特に言及していないが、神話傳説に題材を借りて日月の運行を止めるという發想そのものは、周知のように、中國古典文學の中でそう珍しいものではない。古くは『楚辭』の「離騷」に、次のような一段が見える。

朝發軔於蒼梧兮	朝に軔を蒼梧に發し
夕余至乎縣圃	夕に余は縣圃に至る
欲少留此靈瑣兮	少く此の靈瑣に留まらんと欲するも
日忽忽其將暮	日は忽忽として其れ將に暮れんとす
吾令羲和弭節兮	吾 羲和をして節を弭め
望崦嵫而勿迫	崦嵫を望みて迫る勿からしむ

(1) 李賀詩の引用は、宣城本『李賀歌詩編』四卷、外集一卷(臺灣中央圖書館影印、一九七二)による。以後、李賀の詩を引用するときは同書の卷數のみを舉げる。

(2) 陳允吉氏によって抜き出された句は、以下の通り。「一日作千年、不須流下去」(後園鑿井)、「吾將斬龍足、嚼龍肉、使之朝不得迴、夜不得伏。自然老者不死、少者不哭」(苦晝短)、「羿彎弓屬矢、那不中足、令久不得奔、詎教晨光夕昏」(日出行)、「彈烏崦嵫竹、扶馬蟠桃鞭」(相勸酒)、「東方日不破、天光無老時」(拂舞歌詞)、「洞庭雨脚來吹笙、酒酣喝月使倒行」(秦王飲酒)、「朝朝暮暮愁海翻、長繩繫日樂當年」(梁臺古愁)。

(3) 引用部分の原文は以下の通り。「詩人採用了許多有關日月運行的神話傳説、描繪一系列生動而離奇的感性形象、其旨趣在於表現詩人企圖擺脫時間的束縛、從而肯定自己的生命具有永恒的意義」。なお、同論文は、蔣孔陽主編『中國古代美學藝術論文集』(上海古籍出版社、一九八二)に所収。

崑崙山の聖地である縣圃に到着した主人公が、しばらくそこに留まろうとすると、日はみるうちに暮れてゆく。そこで彼は、太陽の乗る車の御者である羲和に命じて速度を緩めさせ、日がそこに沈むという崦嵫山に近づけないようにしてしまおう。この一段の直後には、「折若木以拂日兮（若木を折りて以て日を拂う）」という句が見えるが、これも一般には、日の沈む場所に生えるという若木の枝を折り、それで太陽を打ちはらって沈ませないようにすることと解釋されている（4）。曹植「與吳季重書」『文選』卷四十二に見える「思欲抑六龍之首、頓羲和之轡（六龍の首を抑え、羲和の轡を頓めんと欲するを思う）」や、李白の「古風（其四十一）」『李太白文集』卷二にいう「揮手折若木、拂此西日光（手を揮いて若木を折り、此の西日の光を拂う）」などは、明らかに「離騷」の表現を襲ったものである。また、長繩で太陽をつなぎとめるという表現も、晉の傅玄「九曲詩」『太平御覽』卷七百六十六の「歳暮景邁時光絶、安得長繩繫日月（歳暮れ景邁きて時光絶ゆ、安くんぞ長繩もて日月を繫ぐを得ん）」をはじめとして、六朝から唐の詩に散見する（5）。

まず確認しておきたいのは、この傅玄の詩と同じ發想が、李賀の詩にも認められることである。たとえば、陳允吉氏が論文「李賀與楞伽經」の中で引用していた「梁臺古愁」には、次のようにある。

朝朝暮暮愁海翻 朝朝暮暮 海の翻るを愁い
長繩繫日樂當年 長繩もて日を繫ぎ 當年を樂しむ

詩題にいう「梁臺」とは、前漢代に權勢をほしいままにした梁の孝王の臺閣のこと。全十二句からなるこの詩の前半部でうたわれるのは、孝王の庭園にある建造物や池沼の壯麗さであり、孝王の享樂的な暮らしぶりである。ここには、後半の開始部分である第七・八句を引いた。

「海の翻る」とは、やがて天變地異が起ることの暗示とも、いわゆる「滄海變じて桑田となる」の意ともとれるが、いずれにせよ、時間の経過にともなう現在の幸福な状況が失われることを指す。朝も夕べもそのことを心配するがゆえ、孝王は「長繩で太陽をつなぎとめる」ことで時間を停止させ、この樂しき日々を永遠のものにしようとするのである。これと似た表現は、李賀「後園鑿井」（これも陳允吉氏は「感流年而駐急景」の例として擧げている）の「城頭日、長向城頭住。一日作千年（城頭の日よ、長えに城頭に生まれ。一日を千年

（4）王逸注・五臣注・王觀國『學林』・陳第『屈宋古音義』・錢澄之『屈詁』・王夫之『楚辭通釋』等。游國恩主編『離騷纂義』（中華書局、一九八〇）も、諸説を紹介した上でこの説を支持する。

（5）江總「歳暮還宅」『藝文類聚』卷六十四の「長繩豈繫日、濁酒傾一杯」、白居易「浩歌行」『白氏長慶集』卷十二の「既無長繩繫白日、又無大藥駐朱顏」など。

と作さん」にも、見ることが出来る(6)。

松本肇氏は「時間の飛躍・逆行・停止のモチーフ」が、しばしば李賀の詩にあらわれる點を指摘し、具體例として「梁臺古愁」と「後園鑿井」、それに「秦王飲酒」・「苦晝短」・「日出行」を挙げている(7)。松本氏は、それらを傳玄の「九曲詩」や、同種の題材を扱った李白・白居易らの詩と比較し、李賀以外の詩人たちは時間の逆行や停止を、かなわぬ願望として否定形で慨嘆する、或いはその不可能性を天の定めとして受け入れるのに對して、李賀は「空想の世界でそれを現實化している」點に、兩者の違いを見出している。だが、そこに挙げられた例のうち、實際に「現實化している」と言えるのは、「酒酣喝月使倒行(酒酣たけなわにして月を喝し倒行せしむ)」という句が見える「秦王飲酒」(後で詳述する)と「梁臺古愁」ほどであり、かつ、氏は言及していないが、想像の世界で時間の停止を實現化する表現そのものは、「離騷」ですでに確認できる。すなわち、松本氏の説明では、李賀の獨自性が明確にされているとは言えないのである。

ここで問題にしたいのは、「梁臺古愁」・「後園鑿井」と、「苦晝短」・「日出行」とが、これまでの研究では、時間停止の願望がうたわれているという共通項でひとくりにされていたことである。先に挙げた陳允吉氏は、「感流年而駐急景」という語で全ての作品を論じていた。松本肇氏も、李賀は「空想の世界で時間の停止を現實化している」と主張する際に、例として挙げる作品の間に嚴密な區別をしていない(8)。だが、それぞれのテキストを仔細にみてゆくと、「感流年而駐急景」という言葉ではくくりきれない、ある特異な衝動が、「苦晝短」と「日出行」にはあらわれているように思われる。本章は、陳允吉氏らの挙げた李賀の詩羣の中から、「苦晝短」と「日出行」、および「秦王飲酒」を取り上げ分析することで、時間に對して李賀が抱く願望には、停止とは異なる相のあったことを明らかにせんとする試みである。

(6) 「後園鑿井」の全文は、「井上轆轤、牀上轉。水聲繁、絲聲淺。情若何、荀奉倩。城頭日、長向城頭住。一日作千年、不須流下去。井戸の上で回轉するろくろは、男性の心變わりを暗示しており、それが語り手である女性の不安をかきたてるがゆえに、太陽を留めて一日を千年にし、永遠の現在を手に入れようとするのである。なお、「後園鑿井」本文の解釋については、山崎藍「李賀「後園鑿井」考——六朝・唐代における井戸描寫を通じて」『六朝學術學會報』第二一集、二〇一〇)を参照した。

(7) 松本肇「李賀の詩をめぐる宇宙論的考察」(内山知也編『中國文學のコスモロジー』所収、東方書店、一九九〇)を参照。なお、松本氏が例として挙げる李賀の詩は、注(2)所掲の陳允吉氏の挙げるそれとほぼ一致している。

(8) 野原康宏「李賀の時間表現について」『『未名』第七號、一九八八)も、「梁臺古愁」にみえる「時間を留めんとする願い」と同じ願望が表現されている例として、「苦晝短」と「日出行」とを挙げている(一五六—一五七頁)。

二 實體化した時間としての太陽——「苦晝短」——

まずは、李賀の時間感覚が論じられる際、ほぼ必ず分析の対象とされる「苦晝短」（卷三）を取り上げたい。やや長いが全文を引く。

飛光飛光	飛光 飛光
勸爾一杯酒	爾 <small>なんじ</small> に一杯の酒を勸めん
吾不識青天高	吾は識 <small>し</small> らず 青天の高く
黃地厚	黃地の厚きを
唯見月寒日暖	唯 <small>ただ</small> 見る 月は寒く日は暖かく
來煎人壽	來りて人壽を煎るを
食熊則肥	熊を食えば則ち肥え
食蛙則瘦	蛙を食えば則ち瘦す
神君何在	神君 何 <small>いず</small> くにか在る
太一安有	太一 安 <small>いず</small> くにか有る
天東有若木	天の東に若木有り
下置銜燭龍	下に燭を銜 <small>く</small> む龍を置く
吾將斬龍足	吾は將 <small>まさ</small> に龍の足を斬り
嚼龍肉	龍の肉を嚼 <small>か</small> み
使之朝不得迴	之をして朝 <small>あした</small> には迴 <small>めぐ</small> るを得ず
夜不得伏	夜には伏するを得ざらしめんとす
自然老者不死	自然 老者は死せず
少者不哭	少者は哭せず
何爲服黃金	何 <small>なん</small> 爲 <small>す</small> れど黃金を服し
吞白玉	白玉を吞まん
誰似任公子	誰か任公子の似 <small>ごと</small> く
雲中騎碧驢	雲中 碧驢 <small>の</small> に騎らん
劉徹茂陵多滯骨	劉徹の茂陵 滯 <small>たい</small> 骨多 <small>く</small> く
嬴政梓棺費鮑魚	嬴政の梓 <small>し</small> 棺 <small>かん</small> 鮑魚を費やす

流れる時間を象徴する太陽の「飛光」に對し、一人稱の「吾」が語りかけるといふスタイルで全篇は一貫している。冒頭の二句は『世說新語』雅量篇に見える次の話を踏まえる。

太元末長星見、孝武心甚惡之。夜華林園中飲酒、舉杯屬星云、長星、勸爾一杯酒。自古何時有萬歲天子。（太元の末 長星見われ、孝武 心に甚だ之を惡む。夜華林園中にて酒を飲み、杯を舉げ星に屬して云う、「長星、爾に一杯の酒を勸めん。古より何れの時か萬

歳の天子有らん」と)

これは、太元(三七六―三九六)の末年、孝武帝が三十五歳で没する直前のエピソードである。「長星(『ほうき星』)は五行思想で兵亂の起る前兆とされるが、「古より何れの時か萬歳の天子有らん」とあるように、帝は突如あらわれた長星に、自分の死を予感しながらも、なおかつ星に向かつて杯をあげ、「君に一杯の酒を進ぜよう」と呼びかける(9)。この話が「雅量篇」(度量の大きさを示すエピソードを集めたもの)に収録されているのも、こうした行爲によるものだろう。「苦畫短」の冒頭で、「爾に一杯の酒を勸めん」という孝武帝の言葉を、「飛光」に呼びかける形でそのまま詩句に用いたのは、太陽の光、或いはそれが象徴する時間に生命を脅かされる不安を詩人が感じたためと思われる。ただ、孝武帝においては、長星のもたらす運命に怯えながらも、それを従容として受け入れるものだった言葉は、李賀によって發せられた途端、異なる方向へと詩人の想像力を導いていく。それは流れる時間に人格を與え、可視化・物質化するという方向である。

第三・四句は、『荀子』勸學篇の「不登高山不知天之高也、不臨深谿不知地之厚也(高山に登らざれば天の高さを知らず、深谿に臨まざれば地の厚さを知らざるなり)」を下敷きにしてゐる。青天は高く大地は厚いというが、そんなことは知ったことではない。ただこの目にみえるのは、月と太陽が代わる代わるやってきて「人壽を煎る」さまだ、といううたいぶりからは、目に見えるもの、肌で感じられるものこそが、「吾」にとつて確かなものであることがうかがえる。だからこそ、金持ちは太つて貧乏人は痩せるという即物的な事實は信じられないが、神君や太一といった實體のない神々の存在には疑念を呈するのである。

詩の後半に差しかかると、「吾」は「飛光」に對する反抗心をむき出しにする。「天の東に若木という神木があり、その下には燭をくわえた龍がいるというが、私はその龍の足を斬り落とし、龍の肉を喰らつてしまおう。そうすれば空を運行することはできなくなり、老人も死なずにすむし、若者も慟哭せずにすむではないか」。「燭を銜む龍」といえば、松明をくわえ、太陽の昇らない國を照らすとされる龍、すなわち『楚辭』の「天問」に「日安不到、燭龍何照(日安くにか到らざる、燭龍何ぞ照らせる)」と言ふところの「燭龍」を指すと考えるのが自然である(10)。しかし、この龍そのものは天を運行することはなく、かつ「若木」とも無関係であることから、ここでは、日輪の御者羲和が駕す六龍と同一視されているという

(9) ただし孝武帝の死因は兵亂とは直接の關係はなく、張貴人の手引きによる暗殺とされている。『晉書』卷九「孝武帝紀」に「時張貴人有寵、年幾三十。帝戲之曰、汝以年當廢矣。貴人潛怒。向夕、帝醉、遂暴崩」。また、『資治通鑑』卷百八「晉紀三十」に「時貴人年近三十、帝戲之曰、汝以年亦當廢矣、吾意更屬少者。貴人潛怒、向夕、帝醉、寢於清暑殿。貴人徧飲宦者酒、散遣之、使婢以被蒙帝面、弑之。重賂左右云、因魔暴崩」。

(10) 「言天之西北、有幽冥無日之國、有龍銜燭而照之也。」(王逸注)

のが、多くの注釋家がとる見解である(11)。

「人はどうして黄金や白玉を服用して長生を得ようとするのか。誰が任公子のように、碧色の驢馬にのって雲の中を駆けまわることができるのか」。任公子は、『莊子』外物篇に見える傳説上の巨人。會稽山に腰かけて大魚を釣りあげた話が傳わるが、驢馬にのって雲の中を飛翔したという逸話は遺されていないことから、文脈に照らして古の仙人の名であるうとする説もある(12)。なお、この任公子と「碧驢」に託されたイメージについては、本章の第四節で詳しく検討する。

ここまで詩中で言及されてきたのは、いずれも神話傳説上の人物や神(神獸)であるが、最後に描かれるのは實在した——それも陵墓という實體で李賀の時代にあってもなお存在感を與える——歴史上の人物である。生前に八方手を盡くして不老長生を求めつつも、結局は「飛光(＝時間)」によつて死に追いやられた二人の権力者、茂陵に骨をうずめる武帝と、死臭をごまかすための塩漬けの魚にうもれた始皇帝のイメージとで、一篇は結ばれる(13)。

この詩の主題については、大きく分けて二説あり、一つは時間の過ぎゆく速さ(＝人生の短さ)を惜しむとするもの(14)、もう一つは仙道を求めることの無益さを述べたとするものである(15)。後者の當否はひとまず措くとして、少なくとも、思い通りにならない時間に對する焦慮の念は、この詩の隨所から読みとることができるだろう。だが果たして、時間の過ぎゆく速さが問題にされているのだろうか。たとえば、明末の注釋者曾益は、次のようにこの詩を總括している。

(11) たとえば、清の王琦は「是若木不在天東、而啣燭龍亦不在若木之下。又其啣燭而照者、乃是西北幽暗日月不照之地、與中國日月所照之處若風馬牛之不相及。(中略)啣燭龍、當是指駕、日車之六龍」と注する(『三家評注李長吉歌詩』所收、王琦彙解『李長吉歌詩』卷三、中華書局、一九五九)。以下、王琦注は同書による。

(12) 「據文義、任公子是古仙人騎驢上昇者」(王琦注)。なお、「碧驢」を「白驢」に作るテクストもあるが(曾益本・錦囊集・王琦注本など)、李賀とほぼ同時代の皇甫松「大隱賦」(『文苑英華』卷九十九)に「赤城玄圃、任公子之所居。(中略)何必悠悠騎碧驢已焉哉」とあることから、「碧驢」に作るのが正しい。

(13) 空しく不死を追い求めた地上の権力者の代表として、始皇帝と漢武帝を並べて擧げるのは、すでに習熟したパターンとしてある。沈約「遊沈道士館」(『文選』卷二十二)の「秦皇御宇宙、漢帝恢武功」、白居易「海漫漫」(『白氏長慶集』卷三)の「秦皇漢武信此語、方士年年采藥去」など。

(14) 鈴木虎雄『李長吉歌詩』下(岩波文庫、一九六二)一〇六頁、齋藤昶『李賀』(集英社、一九六七)二二九頁、黒川洋一『李賀詩選』(岩波文庫、一九九三)一五八頁など。

(15) 王琦、姚文燮(注(11)前掲書所收、『昌谷集註』卷三)、葉葱奇(『李賀詩集』二二二頁、人民文學出版社、一九五九)、原田憲雄(『李賀歌詩編』二、二六八頁、平凡社東洋文庫、一九九九)など。

人之老以日月、故吾令有晝無夜、則無老無少、天地之高厚亦忘。又何服食求仙爲。漢武秦皇亦徒勞耳。(人は太陽と月の運行にしたがって老いるので、晝のままで夜がこないように私がしてしまえば、老いも若きも關係なくなるし、天の高さや地の厚さのことも忘れてしまえる。これ以上またどうして玉や黄金を服用して仙人になろうとするのか。漢の武帝や始皇帝が仙を求めたのも徒勞に終わったただけだ。)(16)

曾益は、「吾將斬龍足、嚼龍肉、使之朝不得迴、夜不得伏」を、太陽(＝「銜燭龍」)を空に留めようとする行爲であると理解している。すなわち、過ぎゆく時間の停止を願っているのだと。これは恐らく、「苦晝短(晝の短さを苦しむ)」という詩題をも考慮に入れた上での判断なのだろう。

しかし、太陽の動きを止め、永遠の晝を手にすることで「吾」の焦慮の念は解消されるだろうか。ここで注意すべきは、第六句の「人壽を煎る」という表現である。この「煎人壽」(煎壽についても同様)は、管見の限り、他の詩人に用例を見出せない特異なフレーズである。すなわち我々は、この選ばれた表現によって詩人がどのようなイメージを喚起させようとしているのかを考える必要があるだろう。「煎」には、煮る、焼く、煎じるなどの意味があるが、太陽が何かを「煎」する例としては、劉向の『説苑』卷一「君道」に「湯之時、大旱七年、雒川竭(17)、煎沙爛石(湯の時、大旱すること七年、雒川竭き、沙を煎り石を爛す)」とあるのを挙げることができる。川の水をも干上がらせ、石をも熔かしていることから、ここの「煎」はただ「煮る」ことではなく、太陽がその灼熱によって水氣が完全になくなるまで煮つめ、さらに「焼き焦がす」ことを指していることが分かる(18)。太陽を主語にもつ「苦晝短」の「煎」も、そのようなものとして考えるべきであろう。結果として「人壽を煎る」という句は、人間の命(より具體的には人間に與えられた時間)があたかも石や砂のようにならぬで焼かれ、熔かされているさまを、我々に想像させるのである。すなわち、詩人がここで問題にしているのは、時間の過ぎゆく速さでは決してない。むしろ、可視化された時間としての太陽がもたらす苦痛の激しさ、耐え難さを、「煎」という語によって表現しているのである。

ただ、第十五・十六句「使之朝不得迴、夜不得伏」という言い方だけを見ると、詩人は太陽の運行の停止を望んでいるようにも見える。先に挙げた「梁臺古愁」や「後園鑿井」にお

(16) 曾益注『昌谷集』卷四(東京内閣文庫藏明刊本景照)。以下、曾益注はこれによる。

(17) 原文は「雒川竭」に作るが、向宗魯『説苑校證』(中華書局、一九八七)の説にしたがい、「坼」を衍字として削った。

(18) 『世説新語』文學篇に引かれる、有名な曹植の「七步詩」の詩句「相煎何太急」の「煎」についても、同じことがいえる。長時間にわたって熱を加え、苦痛を與えつづける執拗さが「煎」の字によってあらわされている。

いては、伝統的な時間停止の願望があらわれていたが、この二句は、「苦晝短」も同じ願望から發想されたものであることを窺わせる。しかしこの詩には、こうした伝統的な願望にはおさまりきれないものが表現されている。先述したように、諸注は「燭を銜む龍」を、太陽の車を牽く六龍と同一視されたものとみなしていた。六龍であれば、その足を斬りおとすことによって太陽は移動する手段を失い、無傷のまま中空に留めおかれることになるだろう。だがそれでは、詩人がさらに「龍の肉を嚼まん」とする理由が説明できない。それはもはや時間の停止とは何の関係もない行爲だからである。

一方、それ自身が太陽の役目を果たす燭龍の場合、その足を斬りおとすことは、太陽そのもののへの攻撃を意味する。攻撃へと驅りたてるのは、「人壽を煎られる」ことによる苦痛にほかならない。「肉を嚼む」という行爲は、人間が肉體の力のみによって行う攻撃の中でも、敵對する相手と最も密接に觸れあうものである。「嚼龍肉」という語は、太陽、すなわち時間に對する憎惡の激しさを表わすとともに、自らの肉體を通して時間に肉體を與えるものでもある。このようにして捉えられた時間は、もはや流れてやまないことによって、人間に苦痛を與えるものではない。「苦晝短」において詩人は、「太陽の運行を停める」という伝統的な時間停止の發想を襲いつつも、そこから逸脱し、太陽そのものを破壊して、時間のもたらず苦痛から解放されんとする願望をうたっていると考えられるのである。

三 無窮に流れる灼熱の時間——「日出行」——

李賀の「日出行」は、多くの注釋者によって、一篇の主旨が「苦晝短」に類似すると指摘されている(19)。續いては、この詩を分析することで、李賀の時間意識をさらに検討していきたい。

白日下崑崙	白日	崑崙に下り
發光如舒絲	光を發すること	絲を舒ぶるが如し
徒照葵藿心	徒に葵藿の心を照らすも	
不照遊子悲	遊子の悲しみを照らさず	
折折黃河曲	折折として	黃河は曲がり
日從中央轉	日は中央より轉ず	
暘谷耳曾聞	暘谷は耳に曾て聞くも	
若木眼不見	若木は眼に見ず	

(19) たとえば、明の徐渭は「與前篇苦晝短之意同」と注する(徐渭・董懋策注『唐李長吉詩集』卷四、刊行年不明、内閣文庫所藏)。また、鈴木虎雄・齋藤响・原田憲雄の三氏いずれも、「日出行」を「苦晝短」と同じ(或いは類似した)主旨をうたうものとみる(注(14)・(15)前掲書をそれぞれ参照)。

奈爾鑠石	奈ぞ 爾 石を鑠かし
胡爲銷人	胡爲れぞ 人を銷かす
羿彎弓屬矢	羿は弓を彎き 矢を屬うも
那不中足	那ぞ 足に中て
令久不得奔	久しく奔るを得ざらしめざる
詎教晨光夕昏	詎ぞ晨に光り 夕べに昏からしむる

この詩と「苦晝短」との間には、確かに類似した發想が見出せる。一つは、第九・十句に「奈爾鑠石、胡爲銷人」とあるように、二人稱代名詞「爾」を用いて太陽に呼びかける點であり、もう一つは、太陽の熱によって攻撃を受けているという意識である。

ここで用いられている典故は、堯の御世に十の太陽が並び出て草木を焼き、民が飢えに苦しんでいた時に、堯の命を奉じた弓の名手羿が、九つの太陽を射落として人々を救ったという神話、すなわち『淮南子』で語られるところの、いわゆる十日神話であるが(20)、より直接的な着想は、『楚辭』『招魂』の「十日代出、流金鑠石、些(十日代るがわる出で、金を流し石を鑠かす)」に求められている。『淮南子』の記載では、穀物を焼いて食糧不足を引き起こすなど、十の太陽は人間に對して間接的な害を及ぼすに止まるが、「日出行」の太陽は、「招魂」の表現を襲って石を熔かし、のみならず人間までも熔かしてしまう。また注意しておきたいのは、「日出行」において「人を銷かす」のが、並び出た十の太陽ではなく、あくまでも単獨の太陽であることだ。ここにおける太陽は、ただ一つで十分に人の身を熔かしうる、恐怖の對象として捉えられているのである。

さらに詩人は問いかける。「羿は矢をつがえて弓を引き絞ったが、どうして最後の一つの太陽に棲むカラスの足に命中させ、永遠に走ることができないようにしなかったのか」と。清の王琦はこの詩を、時間の停止という觀點から、次のように理解している。

詩意謂、羿已射中九日、此一日何不射中其足、令不得奔馳、可以長在天上。即古人長繩繫白日之意、與前苦晝短一篇意旨相類。(詩のいうところは、羿はすでに九つの太陽を射落としたが、どうしてこの最後の一つの太陽の足には命中させて走れないようにせず、永遠に天上に留まるようにできなかったのか、ということである。すなわち、古人の「長繩もて白日を繫ぐ」の意味であり、前にみえた「苦晝短」と一篇の主旨は類似する)

ここにいう「長繩もて白日を繫ぐの意」とは、これまでも何度か言及した、長繩で太陽をつなぎとめ、時間の流れを引き留めようとする發想である。末三句の「那不中足、令久不得

(20)「逮至堯之時、十日竝出、焦禾稼、殺草木、而民無所食、猘獫狫齒九嬰大風封豨脩蛇、皆爲民害。堯乃使羿誅鑿齒於疇華之野、殺九嬰於凶水之上、繳大風於青丘之澤、上射十日、而下殺猘獫、斷脩蛇於洞庭、禽封豨於桑林。」(『淮南子』本經訓)

奔。詎教晨光夕昏」は、「苦晝短」の「使之朝不得迴、夜不得伏」に對應しており、確かにここだけを見ると、王琦のいうように、太陽の運行停止を望んでいるようにも見える。

だが、太陽に棲むカラスの足を射ぬき、「以て長えに天上に在るべき」状態にすることが、果たして詩人の望みであろうか。「苦晝短」においてそうであったように、ここでも太陽は、身を焼き焦がし、熔かすものとしてある。詩人が苦痛としているのは、太陽の運行の速さやそれによってもたらされる老いではなく、熱で身を焼かれ、熔かされることであり、太陽を上空に留めおくことでは、その苦痛を解消することはできないだろう。そもそも、十日神話において羿が九つの太陽を射たのは、運行を遅らせるためでも停止させるためでもない。目的とするところは、太陽を射落とし、その熱と光を消滅させることである⁽²¹⁾。李賀が「日出行」で夢想しているのは、「苦晝短」における燭龍への攻撃が意味するもの、すなわち太陽の破壊と考えるべきではないだろうか。

しかし、十日神話、或いは「招魂」において猛威を振るう太陽そのものには、時間の象徴という意味合いは含まれていない。すなわち、單獨でこの「日出行」を眺めただけでは、ここに示された太陽の破壊というイメージが、どのように李賀の時間意識と關わるのか、正しく理解することは難しい。この問題について考えるため、李賀の「日出行」の本歌と考えられる、漢代の郊祀歌「日出入」をここに引き、検討を加えることにする⁽²²⁾。本文は以下の通りである（文字は『漢書』卷二十二「禮樂志」の引文による）。

日出入安窮	日の出で入るや 安くんぞ窮まらん
時世不與人同	時世 人と同じからず
故春非我春	故に 春は我が春に非ず
夏非我夏	夏は我が夏に非ず
秋非我秋	秋は我が秋に非ず
冬非我冬	冬は我が冬に非ず
泊如四海之池	はくじよ 泊如たり 四海の池
徧觀是邪謂何	あまね 徧く是れを觀るや 謂何せん
吾知所樂	吾 樂しむ所を知る
獨樂六龍	獨り六龍を樂しむ

(21) 『楚辭』「天問」に「羿焉彈日、烏焉解羽」とあり、王逸は「淮南言、堯時十日並出、草木焦枯、堯命羿仰射十日、中其九日、日中九鳥皆死、墮其羽翼」と注する。

(22) 李賀の「日出行」は、『樂府詩集』では卷二十八「相和歌辭三」に「日出東南隅行」の一羣に含まれる形で収録されているが、すでに見たように、内容はいわゆる「陌上桑」の古辭とは關わらない。鈴木虎雄氏が「漢の郊祀歌十九首の第九に「日出入」がある、李白に日出入行がある。此詩もその類である」（注（14）前掲書、一五四頁）と述べるように、漢の郊祀歌「日出入」に擬したものと考えるのが自然である。

六龍之調

六龍の調

使我心若

我が心をして若からしむ

訾黃其何不徠下

訾黃^{しこう} 其れ何ぞ徠^{きた}り下りざらん

漢の郊祀歌十九章は、武帝が司馬相如らに制作させた詩賦を「八音の調」に合わせて歌にしたものとされる。そのうちの一つが「日出入」であり、他の郊祀歌と同じく難解で、後人の解釋も紛々たるものだが、無窮の太陽と、短命の人間という對比の構圖を讀みとる點では、おおむね一致している。たとえば、冒頭の二句に、顔師古は晉灼を引いて「日月無窮、而人命有終。世長而壽短（日月は無窮なるも、人命には終り有り。世は長くして壽は短し）」と注し、清の王先謙は、第六句「冬非我冬」の後に「言日所歷四時無紀極、而人壽不過百年、無以齊之（言うところは日の歷る所の四時には紀極無きも、人壽は百年に過ぎず、以て之に齊しくする無し）」と注している（23）。すなわち、太陽は無窮に流れる時間の象徴としてあり、人はその太陽とともに生きつづけることができないのを悲しむのである。釜谷武志氏も「郊祀歌の主要な内容、あるいはその目的とする所は、不老長生、そして登仙であつただろう」と、この「日出入」を引いた上で述べている（24）。

李賀の「日出行」が、郊祀歌「日出入」に擬したものであることは、太陽の出入りからうたい起こすこと、雑言のリズム、疑問・反語表現の多用など、多くの共通要素からみて明らかである。結果として、そこに描かれる太陽は、無窮の時間を象徴するものとしてのイメージを、不可避的に喚起させることになる。重要なのは、それを李賀が決して羨むべきものとはみなしていないことだ。郊祀歌「日出入」においては、短い生を宿命づけられた人間が、そのように無窮でありたいと願う對象として、太陽がとらえられていた。それに對し、李賀の「日出行」における太陽は、あくまで「石を鑠かし」、「人を銷かす」ものとしてある。この詩の眼目は、郊祀歌「日出入」の流れを汲んだ、盡きることない時間の象徴である太陽に、十日神話や「招魂」における苛烈な太陽のイメージを重ねあわせた點にこそある。そうすることで詩人は、それまで望ましいものとされていた無窮の時間を、終りなき苦しみをもたらすものとしてとらえ直したのだといってよい。この詩もまた「苦晝短」と同じく、太陽の停止という舊來の發想を残しつつ、太陽の破壊によって、時間のもたらす無窮の苦しみから逃れんとする願望をうたいあげたものと考えられるのである。

四 掃滅された時間——「秦王飲酒」——

最後に、李賀の代表作とされる「秦王飲酒」を取り上げ、時間認識という側面からの分析

（23）顔師古注は、中華書局校點本『漢書』（一九六二）による。王先謙注は、『漢書補注』（中華書局、一九八三）を参照。

（24）釜谷武志「漢武帝樂府創設の目的」（『東方學』第八四輯、一九九二）九頁。

を試みたい。そこには、「苦晝短」・「日出行」と表裏一體をなす、特異な時間意識があらわれていると考えられるからである。

秦王騎虎遊八極	秦王	虎に騎りて	八極に遊ぶ
劍光照空天自碧	劍光	空を照らせば	天は自ずから碧なり
羲和敲日玻璃聲	羲和	日を敲けば	玻璃の聲あり
劫灰飛盡古今平	劫灰	飛び盡くして	古今平らかなり
龍頭瀉酒邀酒星	龍頭	酒を瀉ぎ	酒星を邀え
金槽琵琶夜枰枰	金槽の琵琶	夜枰枰	
洞庭雨脚來吹笙	洞庭の雨脚	來りて笙を吹き	
酒酣喝月使倒行	酒酣にして月を喝し	倒行せしむ	
銀雲櫛櫛瑤殿明	銀雲	櫛櫛として	瑤殿明らかなり
宮門掌事報一更	宮門の掌事	一更を報ず	
花樓玉鳳聲嬌蹙	花樓の玉鳳	聲嬌蹙たり	
海綃紅文香淺清	海綃の紅文	香は淺清	
黃鵠跳舞千年觥	黃鵠跳舞す	千年の觥	
仙人燭樹蠟煙輕	仙人燭樹	蠟煙輕く	
清琴醉眼淚泓泓	清琴の醉眼	淚泓泓たり	

李賀の詩の中で、恐らくこの「秦王飲酒」ほど、その解釋をめぐって諸説紛々たるものはないであろう。主な争点は二つである。一つは「秦王」が誰を指しているのか、もう一つは、この詩の主題が何であるのか。古今の注釋者によっても説は異なるが、一々挙げると繁雜になるので、ここではこの詩について專論を著した三者の説のみを紹介する。

〔森瀨壽三氏〕秦王Ⅱ唐の太宗とし、一篇の主題を太宗への頌歌とする（25）。

〔陳允吉氏〕秦王Ⅱ始皇帝とし、一篇の主題を、錢鍾書『談藝錄』（上海開明書店、一九四八）が指摘するところの「世變無涯、人生有盡（世の變化は終わりが無いが、人の一生は有限であること）」に對する感慨とする（26）。

〔胡念貽氏〕秦王Ⅱ唐の太宗とし、詩の冒頭四句で太宗をたたえ、残りの十一句で、想像中の太宗の風流豪膽を表現している、とする（27）。

（25）「李賀『秦王飲酒』をめぐって——李長吉體と杜詩——」（『入矢教授・小川教授退休記念中國文學語學論集』筑摩書房、一九七四）。

（26）「李賀《秦王飲酒》辨析」（『復旦學報（社會科學版）』一九八〇年第一期）。なお、李賀の時間意識に對する錢鍾書の考えについては、本論文の序章を参照。

（27）「關於李賀的《秦王飲酒》」（『學習與探索』一九八一年第六期）。

これらの論考において支配的なのは、「秦王飲酒」の主題を理解するためには、「秦王」が具體的に誰を指しているのか明確にする必要がある、とする考えである(28)。これは、逆に言えば、「秦王」を誰に比定するかによって、この詩の主題は大きく左右されるということに他ならない。「秦王」が不老長生の夢を實現できなかった始皇帝ならば、主題は「人生短促の嘆き」となり、「秦王」太宗ならば「頌歌」になるという風に。

しかし、ここで確認しておきたいのは、「秦王飲酒」の本文からは、「秦王」が誰のことかを具體的に指し示す情報が捨象されていることである。「秦王」の語は、唐詩において唐の太宗・始皇帝いずれをも指しうるが、その場合、人物を特定するための情報が本文中に何らかの形で示されるのが常である。たとえば、王翰「飲馬長城窟行」『全唐詩』卷百五十六の「當昔秦王按劍起、諸侯膝行不敢視。(中略)秦王築城何太愚、天實亡秦非北胡」と、杜甫「別張十三建封」『杜工部集』卷八の「秦王撥亂姿、一劍總兵符。汾晉爲豐沛、暴隋竟滌除」とは、どちらにも「秦王飲酒」と同様に劍を攜えた「秦王」が描かれているが、前者が始皇帝で、後者が太宗であることは、傍點を付した箇所によって明らかに示されている。

一方、李賀の「秦王飲酒」には、「秦王」を特定しうる情報が提示されていない。結果として、「秦王」を誰かに比定するためには、「秦王」を歴史上の某人物にまず仮定し、その人物の事跡を「秦王飲酒」本文に還元していつて破綻が無いかどうか確認する、という消極的な方法をとらざるを得ない。それが従来の研究者のアプローチの仕方であった。だが、もし「秦王」を抽象化するために、詩人が敢えて具體的な情報を捨象したとしたら、どうであるうか。とすれば、「秦王」を特定の人物と結びつけて「秦王飲酒」全體のイメージを限定することは、無意味であるどころか、テキストの正確な理解を妨げることにもなりかねない。そうした理由により、本節では「秦王」を或る特定の人物を指すものとしては扱わず、一つの表現を手がかりにすることで、この詩の主題を考えてみたい。

まず注目したいのは、第三・四句「羲和敲日玻璃聲、劫灰飛盡古今平」である。この二句の解釋をめぐっても諸説入り亂れているが、それを検討する前に、「劫灰」という語の意味を理解しておく必要がある。「劫」は、サンスクリット語「kalpa」の音寫である。佛教思想の一つとして、世界が生成と破壊とを繰り返して循環するという説があり、一つの世界が成立し、繼續し、破壊され、次の世界が再び成立するまでの経過を四つの時期に分けたものを「四劫」と呼ぶ。その内譯は、①成劫(世界の成立期)、②住劫(世間が安穩に續いてゆく時期)、③壞劫(世界が劫火で焼き盡くされ、破壊される時期)、④空劫(すべての破壊が終わ

(28) たとえば、陳允吉氏は、『秦王』既是這首詩所描寫的中心人物、那末弄清其指意所歸、對於我們準確理解作品的思想意義、顯然是必不可少的」(注(26)前揭論文、五〇頁)と述べ、森瀨壽三氏は、「一見些末な字句穿鑿問題のように思える『秦王』の比定は、しかしながら、少なくとも李賀の詩の根本に關わる事情を含んでいる」(注(25)前掲論文、四三四頁)と述べている。

って完全な無となる時期」となっており、この四つの時期は無限に循環するという。すなわち「劫灰」とは、世界が劫火で焼き盡くされた後に残った灰のことであり、空劫の訪れを告げるしるしなのである(29)。

したがって、劫灰が飛散した後に訪れる「古今平」とは、文字通りとるならば、黒川洋一氏が「平とは区別のなくなること。古今平とは昔と今とがその区別を無くして一つになること。時間を超越することという」と注するように(30)、過去と現在とが区別を失った状態、全てが無となった空劫の到来を指すと考えるのが自然である。にもかかわらず、多くの注釋者・研究者は、この「古今平」を「太平の日々が訪れた」と讀解しているのだが、それは、苦難の末に亂世を平らげた始皇帝や太宗の像を「秦王」に重ねあわせた結果に他ならない。しかし、そうとすれば、「今」はともかく「古」まで「平」とされる必然性はないであろう。また、前の句「義和敲日玻璃聲」が、どのように天下泰平のイメージと結びつくのかも説明できない。ここはやはり、黒川氏の指摘するように、昔と今とが境目を失って「平」となった無の時間が想定されていると讀むべきである。

それでは、そう讀む場合、第三句「義和敲日玻璃聲」は、「古今平らか」な状態とどのように關わるのであろうか。この句は、「義和が太陽に鞭うつと、ガラスを叩いたような響きを立てる」と解釋され、「玻璃の聲」は、屈折した比喩とされるのが一般的である(31)。それに對し、ごく一部ではあるものの、ガラスの響きを發して碎け散る太陽のイメージを「玻璃の聲」から讀みとる注釋者も存在している(32)。だが、どちらの場合でも、「玻璃の聲」を立てる太陽のイメージが、第四句といかなる關係にあるのかは提示されない。

ここで思い起こされるのは、「苦晝短」と「日出行」において示されていた、太陽に對する破壊の衝動である。ここでは、無窮に流れる時間の象徴としての太陽を憎惡すべきものとして捉えつつも、その破壊はあくまでも願望のレヴェルに留まっていた。筆者は、そうした願望が實現した場を描いたものとして、「秦王飲酒」を讀みたいと思う。「人壽を煎り」、「人を銷かす」ものとしてあつた恐るべき太陽が、この詩にあつては、義和の一叩きによつていとも簡単に碎け散ってしまう。「義和敲日玻璃聲」とは、そのような状態を言っているのではないか。第四句で示されているような、時間が一巡して無となっている「古今平らか」な場においては、時間の象徴としての太陽も無力化されており、たやすく破壊されると考えられるのである。

(29) 「四劫」については、中村元著『佛教語大辭典』(東京書籍、一九八二)を参照した。

(30) 黒川氏注(14)前掲書、六二頁。なお、鈴木虎雄『李長吉歌詩』上、一二六頁、岩波文庫、一九六二、原田憲雄『李賀歌詩編』一、二五九頁、平凡社東洋文庫、一九九八)兩氏も、細かいニュアンスの違いはあるが、おおむね似たような方向で解釋している。

(31) 「どちらも光るものだから太陽をガラスにたとえ、さらにガラスから連想して太陽を打ち打って音を立てさせる」(荒井健『李賀』岩波書店、一九五九、一一頁)。

(32) 鈴木氏注(30)前掲書、一二六頁、黒川氏注(14)前掲書、五九頁など。

こうした場において、酒宴を開き、逸樂をほしきままにする「秦王」は、いわば時間の超越者としてある。李賀の詩にあつては、「古悠悠行」（卷二）に「白景歸西山、碧華上迢迢。今古何處盡、千歲隨風飄（白景 西山に帰り、碧華、上りて迢迢たり。今古何れの處にか盡く、千歲 風に隨いて飄る）」とあり、また、本章第二節で引いた「苦晝短」にも「唯見月、寒日暖、來煎人壽」とあつたように、太陽と同様、月も流れる時間の象徴とされるが、その月さえも「秦王」が思うがままに逆行させる（第八句「酒酣喝月使倒行」）ことができるのは、時間の超越者たるがゆえと考えられる。

「秦王飲酒」の舞臺は、時間を超越した場としてある。そのことは、第二句「劍光照空天自碧」——とりわけ、そこにおける「碧」という色彩——に端的に示されている。李賀の詩に見られる「碧」において、特徴的なのは、それがしばしば時間の流れに超然としたものの象徴として機能していることだ。たとえば、前に引いた「古悠悠行」では、月が「碧華」という語で表されていたが、月の代詞としてこれは極めて珍しい部類に入る。ここで「碧」とされている月は、あらゆるものを變化させ、消滅させてゆく時間の中にあつても、影響を蒙ることなく出入を繰り返すものとしてある。同じように、人口に膾炙している「秋來」（卷二）の末句「恨血千年土中碧」においても、千年という時の流れに超然として存在しつづける、恨みの血の結晶として「碧」がとらえられている。

もう一つの「碧」の例として、「苦晝短」の第二十一・二十二句「誰似任公子、雲中騎碧驢」に注目したい。この任公子を、王琦注は文義に照らして「古の仙人の驢に騎りて上昇せし者」とするが、碧驢の碧については言及していない。「古悠悠行」や「秋來」の例と照らしあわせてみるに、ここで任公子が「碧驢」に乗っていること、それは、彼が時間の超越者であることの符牒となつていのではないだろうか。ここでいう時間の超越者とは、王琦のいうような仙人のことでは決してない。「苦晝短」の十三—二十句「吾將斬龍足、嚼龍肉、使之朝不得迴、夜不得伏。自然老者不死、少者不哭。何爲服黃金、吞白玉」が言わんとしてゐるのは、「吾」が龍の足を斬りおとししまえば、誰もが時間のもたらす苦痛から解放され、そうなるもはや黄金や白玉を服用して仙人になる必要などない、ということである。この一段の直後に「誰も任公子のようにはなれない」とあり、それに續いて時間の力に屈した漢武帝と始皇帝のイメージが強調されていることから、ここにおける任公子は、仙人などではなく、「龍の足を斬りおとす」という願望を實現させ、時間のもたらす苦痛から萬人を解放放つことのできる人物として、とらえられているのである。

この「碧驢に騎りて」雲中を驅ける任公子と、「虎に騎りて八極に遊ぶ」秦王とは、動物にまたがつており、かつ空間上の制約を免れているという特徴をどちらも有している。もう一つ兩者に共通するのは、先ほどから問題にしている「碧」のイメージである。秦王が手にもつ劍の光が空を照らすと、天全體が「碧」に變化する（劍光照空天自碧）。これは、時間の制約すらも免れた超越的な場が、秦王の力によって形成されたことを意味しているのでは

ないか⁽³³⁾。秦王の形象と任公子のそれとが類似しているのは、どちらも時間の超越者として、「古今平らか」な世界を現出させる能力を有しているためと考えられる。ただ「苦晝短」においては、その超越者が不在とされていた。だからこそ、詩中の「吾」は「人壽を煎られる」苦痛から逃れられず、自らの手で燭龍に斬りかかり、その肉を嚼もうとしていたのである。一方「秦王飲酒」では、秦王の力によって、「碧」に變化した天の下のあらゆる空間が、時間を超越した場と化していた。時間の象徴である太陽が、その力を無化されて容易に碎け散り、劫灰も飛び盡くして空劫の状態が訪れたとされているのは、そのために他ならない。いわば「秦王飲酒」は、「苦晝短」と「日出行」において示されていた願望——無窮の苦しみをもたらす時間からの解放——が實現した場を創りだし、うたったものとして位置づけることができるのである。

五 結び

ここまで見てきたように、李賀の「苦晝短」と「日出行」、それに「秦王飲酒」からは、苦痛をもたらす無窮の時間の象徴として太陽をとらえる發想、またそのような太陽を破壊し、時間のもたらす苦しみから解放せんとする志向を、それぞれ読みとることができた。これら三首の詩と、「梁臺古愁」・「後園鑿井」とを、時間停止の願望がうたわれているという共通項でひとくくりにできないことは、すでに明らかであろう。「離騷」にはじまる、時間停止のモチーフを扱った詩文を第一節でいくつか挙げたが、「苦晝短」以下、本章で取り上げた一連の李賀の詩は、舊來の發想を残しながらも、單にそれらの延長線上に位置するものではないのである。

李賀の詩には、時間に對する破壊の衝動とあわせて、もう一つ特徴的な時間意識があらわれている。それは、物質的・空間的なイメージで、しばしば時間がとらえられていることである。たとえば、「秦王飲酒」の「劫灰飛盡古今平」においては、「劫灰」という物質を空間的に飛散させることによって、無の時間の訪れをあらわしていた。また、「古今平」という語からも、錢鍾書が指摘することく、「時間が空間のように、掃き平らげられる」イメージを読みとることができる⁽³⁴⁾。前節で引いた「古悠悠行」に、「千歲隨風飄」——千年という時間が風に吹かれるままに飛び散ってゆく——とあったのも、同種の發想といつてよい。

⁽³³⁾ 「秦王飲酒」は、冒頭の二句のみ入聲の韻を踏み（「極」は入聲二十四職・「碧」は入聲二十二昔）、第三句で換韻して、以下の全ての句末で下平聲の韻を踏む（「聲・清・輕」下平十四清、「平・根・笙・行・明・更・獐・觥」下平十二庚、「星」下平十五青、「泓」下平十三耕。下平十二から下平十五までは古詩通押）。時間の制約を免れた超越的な場が形成される前と後の境目が、換韻によっても示されているのである。

⁽³⁴⁾ 「夫劫乃時間中事、平乃空間中事。然劫既有灰、則時間亦如空間之可掃平矣」（錢鍾書『談藝錄』六一頁、上海開明書店、一九四八）。

一方、「苦晝短」と「日出行」においても、灼熱の太陽、もしくは燭龍といった物質的な形象によって時間がとらえられていた。ここで物質的、物質的というのは、觸れることが可能なもの、皮膚感覚でとらえられるもの、という意味である。たとえば、しばしば古典詩に描かれる太陽の御者羲和や六龍のイメージは、見方によっては「物質的」といえなくもないだろう。だがそれは、杜甫の詩句「歌罷兩悽惻、六龍忽蹉跎。相視髮皓白、況難駐羲和（歌罷みて兩ながら悽惻たり、六龍忽ち蹉跎たり。相視れば髮皓白なり、況んや羲和を駐め難きをや）」（別唐十五誠因寄禮部賈侍郎）『杜工部集』卷五）においてそうであるように、もはや進行する時間をあらわす一種の記號、記號に過ぎない。詩人に脅威を與えているのは、實體的な羲和や六龍の姿ではなく、過ぎ去る時間の先に待っている老いや死なのである。それに對して、李賀の「苦晝短」と「日出行」における太陽は、時間の象徴としての意味を擔い、つつも決して記號化されることはなく、人間の身を焼き、熔かすものとしてあつた。いうなれば、時間そのものが、物質的量感をもつて壓迫してくるのである。物質化した時間としての太陽や燭龍を攻撃し、無と化すことで時間のもたらす苦痛から解放されんとする發想は、時間に對するこのような意識から生まれたのである。

終章 結論

以上、本論文では全五章にわたって李賀の詩を分析し、そこから或る一貫した傾向をもつ時間意識を読みとってきた。本章では、まず全體を振りかえり、各章の結論を改めて簡潔に提示するとともに、それぞれの章で得られた知見が、互いにどのように関連するのかを整理してみたい。

第一章では、樂府詩である「巫山高」の分析を通して、李賀の「觀念の共同體への歸屬意識の稀薄さ」と、「物語を解體しようとする志向」とを読みとった。他の詩人の手になる「巫山高」で描かれていたのは、同じ價值觀を有する者同士の間で共有された觀念的な巫山の像であり、そうであるがゆえに、「巫山高」の中で「雲」や「雨」と書かれていれば、それだけで神女を表す記號であることを、作者と讀者が互いに了解していた。いわば、すでに固定化された「神女と楚王の物語」に依拠した上で、「巫山高」は書かれていたのである。それに對して、李賀はそうした物語に依存せず、神女と楚王を新たに視覺的なイメージで描き出していた。このことは、觀念の共同體を基盤として文人間で共有されていた巫山を描くことに、もはや李賀が積極的な價值を見出していなかったことを示している。

李賀の「巫山高」において、もう一つ重要なことは、神女の特性である長大な生が、無窮につづく不幸な時間をもたらすものとして機能していたことだ。そのことは、第二章で取り上げたところの、神女廟を訪れて詠んだ詩において、より典型的にあらわれている。廟に祀られた「貝宮夫人」と呼ばれる神女の塑像を、李賀はあたかも生きた人間であるかのような生々しさで描きだし、同時にそれを、廟という空間に囚われた、不如意な閉塞状態にあるものとしてとらえていた。神女であり、塑像でもある貝宮夫人は、時の経過による變化を免れた存在である。年老いることなく、永遠の若さが約束されているがゆえに、彼女は幾千年もの孤獨を、廟という牢獄の中で過ごさねばならない。この「貝宮夫人」と表裏をなすのが、「蘭香神女廟」であるといえよう。偶像の殻をやぶり、實體と意志をもって廟の外界を自在に駆けめぐる蘭香神女の姿は、貝宮夫人の身を置く情況がいかに不條理なものであるかを、逆の方向から證している。

また、「貝宮夫人」と「蘭香神女廟」からは、共通する特性をも見出せる。それは、廟に祀られた神女が背景に持っているはずの物語に、李賀が全く關心を示していない点である。唐の詩人が神女廟を訪れて詠んだ詩においては、ちょうど杜甫の「湘夫人祠」や劉禹錫の「巫山神女廟」がそうであったように、目の前に確かに存在するモノよりも、その地が背景としてもつ先驗的な觀念の方が、詩作の上で優位にたつのが常であった。詩人たちの興味を引いたのは、目の前にある實際の廟ではなく、ア・プリオリな意味におおわれた、その廟にまつわる物語だったのである。これもまた、第一章で問題にしたところの、觀念の共同體への濃密な歸屬意識がもたらした作用にほかならない。一方、李賀が問題にしたのは、廟という空間のもつ獨特の閉塞感だったのでいい。外界から隔絶され、時のよどんだ空間と、

あたかもそこに囚われているかのように置かれた神女の像、そこから李賀は、外部との交渉をたたれ、後宮に閉された宮女と同じ構造を見出したのである。

ところで、第一章では樂府詩である李賀の「巫山高」から、第二章では彼が廟という場を實地に訪れて作ったとされる徒詩から、「觀念の共同體への歸屬意識の稀薄さ」と「物語を解體しようとする志向」、および無窮の時間に囚われた神女のイメージを、それぞれ同様に読みとることができた。このことは、李賀が樂府と徒詩とを表現機能の面ではっきりとは區別しておらず、神女に特有の長大な生を不幸な閉塞状態としてとらえる彼の時間意識が、一定の普遍性をもって彼の詩に通底していることを示している。

第三・四章では、こうした彼の時間意識をいっそう明らかにするため、李賀の詩にあらわれた無窮の時間そのものの諸相に考察を加えた。第三章で取り上げたのは、事物にほとんど變化を與えぬまま無窮に流れつづける時間である。「蘇小小歌」と「莫種樹」および「李憑箏篋引」に示されていたのは、變化をもたらさないまま、無窮につづいてゆく時間に身を置くことを、不幸な閉塞状態とみる態度であった。「莫種樹」では詩人の分身ともいえる人物が、「蘇小小歌」では幽鬼である蘇小小が、そして「李憑箏篋引」では傳説上の人物である呉剛が、それぞれ永遠に希望のない現在を生きつづける者として、詩の中に描かれていたのである。

同じことは、第一・二章で取り上げた神女についてもいえる。すでに命をもたない蘇小小のような幽鬼と、長大な生をもつ神女とは、一見すると相反する存在のようにもみえるが、一方は死を迎えた後もさまよいつづけ、もう一方は死を迎えることなく存在しつづけるという点で、両者はともに終わりの見えない時間に囚われている。周知のように、李賀の詩にはしばしば幽鬼が現れるが、それはよくいわれるように、詩人が病氣がちで死を身近に感じていたからではないだろう。彼らは、延々とつづく變化のない時間に身を置いている。李賀の關心を引いたのは、こうした閉塞状態そのものではなかったか。生と死は、もはや表層の区分でしかない。李賀にとって、神仙や幽鬼のうごめく世界は、無窮につづく恐るべき時間を映しだすものとしてあったのである。

このような李賀の時間意識を相對的に把握するため、第三章の末尾では、中國人が無窮の時間をどのようなものとして捉えてきたのか、その歴史を概観してみた。無窮の時間はしばしば円環構造をとってあらわれる。詩經の時代には、四季の變化をともないつつ、円環を描く時間構造は、人々にとって望ましい状態とされた。こうした時間意識は、やがて楚辭の頃から變化を見せはじめ、漢代より以後、人々は直線的に流れる時間の上に自分たちが生きており、死を免れないことを悲しむようになる。このような意識のもとでは、四季のもつ循環性（あるいは循環性をもつ自然）や、死を迎えることなく生きつづける神仙、もしくは金石のように、時間の経過による變化を免れることが、羨むべきものとしてとらえられる。つまるところ、無窮につづく變化のない時間は、詩經の時代においても、楚辭より後においても、それぞれ性格は異なるものの、望ましいものとされていたのである。こうしてみたとき、李賀の詩にあらわれた時間意識の特異性が、浮かび上ってくるだろう。彼の詩にあつては、變

化をもたらさないまま無窮につづく時間そのものが、ある種の閉塞的な状況をあらわすものとして機能していた。むろん、それは羨むべきものではなく、不幸をもたらす時間である。

第四章では、李賀の詩にあらわれた無窮の時間のうち、スケールの大きな變化を世界にもたらしながら、あらゆる人や神仙を死に追いやる時間について考察した。分析の對象とした詩は、主として「官街鼓」と「浩歌」および「三月過行宮」の三首である。そのうちの「官街鼓」と「浩歌」には、二つの共通する要素が見出せた。一つは、千年を一單位とする長大な時間が設定されていること、もう一つは、次々と死んでゆく神仙のイメージが見られることである。

「浩歌」においてまず特徴的なのは、唐詩にしばしば用いられるものの、世の無常なさまを示す記號に過ぎなかった、いわゆる「桑田變じて滄海となる」式の世界の變化が、壮大な循環運動の相でとらえられていることだ。この「桑田滄海」に加えて、三千年に一度しか實をつけない西王母の桃の、千回もの開花という循環運動がさらに描かれる。次々と死んでゆく神仙（ここでは長壽の代表者である彭祖と巫咸）のイメージは、その後に接續されることによって、神仙までも、生と死の循環を無限に繰り返していることを、読む者に感じさせるのである。それは壮大な循環の輪にとらわれ、抜け出せない状態といってもよい。

「浩歌」の特徴としてもう一つ挙げられるのは、季節とともに循環する自然物に、人間の生を溶けこませていることである。それに加えて、報われない勞役に服する者のイメージ――あたかも、第三章・第四節で取り上げた「李憑箏篋引」末尾の吳剛のような――がテクストの隨所に配置されていることも注意されねばならない。結果として、四季が決まった周期でめぐり、去年と似たような自然が再び姿を見せるのと同じように、人間の生もまた、たとえ變化が起こったとしても、また元のところへ回歸してしまう不毛な営みとして意味づけられる。先述したように、「浩歌」の冒頭部では、自然界と神仙たちのスケールの大きな循環運動が描かれていたが、詩の末尾で示されたところの、人事と融合した自然の周期的變化は、この壮大な時間モデルの、いわばミニチュアとしてある。置き換え可能な人間の一人として使役され、循環する變化のない時間の中で生きつづけるだけの存在。「浩歌」において、生と死を幾度も死を繰り返している彭祖と巫咸は、そのような人間の姿を映し出すものとしてあるのである。

同じことは、時間によって幾度も葬られている「官街鼓」の神仙、そして鎖された行宮の中で幾度も青春を老いさせている「三月過行宮」の宮女についてもいえる。「官街鼓」と「三月過行宮」の雙方から、「浩歌」と同様、自然物に融けあわされた人間の生を讀みとることができたのは、決して偶然ではない。季節とともに循環する自然に、詩人は人間の生の営みをみたのである。第三章・第三節で取り上げた「莫種樹」は、まさに彼のそのような自然觀が反映されたものであった。様々なレヴェルにおける繰り返しを餘儀なくされる人間の生、それを投影するものとして、四季の周期性および自然の循環性を、李賀は新たにとらえ直したのである。

本論文では、李賀の詩にあらわれる無窮の時間を、「事物にほとんど變化を與えぬまま無

窮に流れつづける時間」と「スケールの大きな変化を世界にもたらしながら、あらゆる人や神仙を死に追いやる時間」の二つのタイプに便宜上分けたが、これは方法的なものに過ぎない。ここまで見てきたように、「浩歌」や「官街鼓」に典型的にあらわれていた後者のタイプの時間は、陸が海となるほどの大きな変化を世界にもたらしつつも、長大なスパンを経て、結局は元の状態に回歸させるものとしてとらえられていた。その点では、ほとんど変化をもたらさない前者のタイプの時間と、本質的には違いはないといってよい。そしていずれの場合も、そうした変化のない、或いは変化が起きてもまた元の状態に回歸させてしまう時間は、耐えがたい苦痛と無力感を人間に與えるものとされており、まさにこの点こそ、李賀の時間意識の特異性として指摘されるべきものである。

第五章では、流れる時間の象徴として、李賀の詩にしばしばあらわれる太陽の形象に着目し、その描かれ方を分析することによって、これまでとはまた別の角度から彼の時間意識へのアプローチを試みた。中心的に取り上げたのは、「苦晝短」と「日出行」および「秦王飲酒」の三首である。これまでの研究では、これらの詩が、時間停止の願望がうたわれているという共通項で「梁臺古愁」や「後園鑿井」とひとくくりにながれられていた。ところが、詳しく分析してみると、「苦晝短」と「日出行」においては、太陽が時間の象徴としての意味を擔いつつも、それに止まらず、詩人の身を焼き、熔かすものとして物質的なイメージでとらえられており、かつそうした太陽を破壊せんとする衝動をも読みとることができた。

この「太陽の破壊」という発想は、李賀の代表作とされる「秦王飲酒」にもあらわれる。ここでは太陽がいとまたやすく打ち碎かれるが、それはこの詩の舞臺が時間を超越した場として設定されているからである。このことを、「苦晝短」にみえる時間の超越者「任公子」の形象と、「秦王飲酒」における秦王の描かれ方との類似、とりわけ両者に共通する「碧」というキーワードによって論證した。「苦晝短」と「日出行」、それに「秦王飲酒」の三者は、さらに時間を物質的・空間的に把握するという特徴をも共有している。このことは、第四章で取り上げた「官街鼓」についても當てはまるだろう。ここでは主體性を獲得した太鼓の音という形で時間が具現化され、神仙たちを次々に葬っていた。

いうまでもなく、物質化された時間を破壊しようとする李賀のこうした志向は、第三章と第四章で明らかにした彼の時間意識と無関係ではない。むしろ、お互いに表裏一體をなすものであったというべきである。李賀の詩にあらわれた願望が、太陽の停止ではなく、破壊であったのは象徴的である。変化をもたらさない無窮の時間にとらわれた、不幸な閉塞状態から脱するためには、そうした時間を消滅させるよりほかに方法はない。時間の停止は、永遠の現在という無窮の苦しみをもたらすのみで、何の救いももたらさないからである。同時に、こうした特異な時間意識をもちえたことは、第一章と第二章で指摘した、李賀の「觀念の共同體への歸屬意識の稀薄さ」と「物語を解體しようとする志向」とも、むしろ切り離して考えることはできない。人々の間で共有された觀念に依存することがなく、自らの知覺に直接訴えるものを通して時間を新たにとらえ直したからこそ、彼の詩には本論文で指摘したように、特徴的な時間意識があらわれたのだと考えられるのである。

こうしてみたとき、序章で紹介した李賀の時間意識に關する先行研究が、いかに偏見にとらわれたものであるかは自ずと明らかであろう。「光陰之速、年命之短、世變無涯、人生有盡（時間が過ぎるのは速くて壽命は短く、世の變化には終わりがないが人の一生は有限であること）」を歎いた例として、錢鍾書が擧げていた十首の詩句のうち、本論文では、②「浩歌」（四章）・③「秦王飲酒」（五章）・⑤「三月過行宮」（四章）・⑦「日出行」（五章）の計四首について詳しく分析し、④「古悠悠行」（五章）・⑥「後園鑿井」（五章）・⑩「夢天」（四章）の計三首についても、それぞれ斷片的にはあるが、取り上げて論じることができた。そこから浮かび上がったのは、錢鍾書の擧げる十例の詩にあらわれた時間意識が、決して一様なものではないということだ。⑥の「後園鑿井」には、時間の停止という傳統的な發想がなおも色濃く残っている。②「浩歌」・③「秦王飲酒」・⑤「三月過行宮」・⑦「日出行」の四首についても、そこから見出せる時間意識は、通底する特徴を示しつつも、それぞれ異なった様相を呈していた。これらの詩にあらわれる長大な時間や、世の轉變無常を、人間の短い一生を際立たせるものとして一括りにすることができないのは、もはや明らかである。

ただ、本論文では、錢鍾書が擧げた例のうち、①「天上謠」・⑧「拂舞歌詞」・⑨「相勸酒」の三首については、取り上げて論じる機会をもてなかった。また、李賀の詩にあらわれる仙界には、「天上謠」や「夢天」におけるそのように、異なる一面を呈するものも確認できる。ここでは神仙や仙女たちが、時間の流れに超然として暮らしており、時間のもたらす苦痛とは無縁とも思える世界が描かれている。こうした神仙界が、本論文で検討してきた李賀の時間意識とどのように關わるのかも興味深い問題といえる。これらについては、今後の課題としたい。

参考文献一覽

- 原典資料は、引用をした文献以外にも、内容に言及し、文章を實際に参照した文献を挙げた。
- 原典資料は四部分類に従って配列した。
- 單著に收められている論文については、單行本の部で書名を挙げた。學會誌や論文集に收められている論文は、論文の部に題名を挙げた。
- 單行本、論文は使用言語別に配列した。そのため、外國人が書いた論文でも日本語で書かれてあれば和文の書に入れた。
- 和書と和文論文は著者の五十音順に、中國書と中文論文は著者のピンイン順に配列した。

中文原典資料

經部

經注疏合刻類

清·阮元校勘『重聚宋本十三經注疏（附校勘記）』（藝文印書館、一九五五年）

諸經總義類

唐·陸德明『經典釋文』（中華書局、一九八三年）

小學類

漢·許慎撰、清·段玉裁注『說文解字注』（上海古籍出版社、一九八八年）
周祖謨校箋『方言校箋（附索引）』（中華書局、一九九三年）

史部

正史類

漢·司馬遷『史記』（中華書局、一九五九年）
漢·班固『漢書』（中華書局、一九六二年）
劉宋·范曄『後漢書』（中華書局、一九六五年）
唐·房玄齡等『晉書』（中華書局、一九七四年）
梁·沈約『宋書』（中華書局、一九七四年）
宋·歐陽脩等『新唐書』（中華書局、一九七五年）
唐·顏師古注、清·王先謙補注『漢書補注』（中華書局、一九八三年）

編年類

宋·司馬光『資治通鑑』（中華書局、一九五六年）

傳記類

漢·劉向『劉向古列女傳』八卷（四部叢刊·史部·上海涵芬樓借印長沙葉氏觀古堂藏明刊本、商務印書館、一九一九—一九二二年）

地理類

北魏·酈道元撰『水經注』四十卷（四部叢刊·史部·上海涵芬樓景印武英殿聚珍版本、商務印書館、一九一九—一九二二年）
唐·李吉甫撰、賀次君點校『元和郡縣圖志』（中華書局、一九八三年）

書目類

清·永瑤等撰『四庫全書總目』（中華書局，一九六五年）

子部

儒家類

清·王先謙撰、沈嘯寰·王星賢點校『荀子集解』（中華書局，一九八八年）

漢·劉向、向宗魯校證『說苑校證』（中華書局，一九八七年）

宋·沈括『夢溪筆談』二十六卷（四部叢刊續編·子部·上海涵芬樓景印明刊本，商務印書館，一九三四年）

宋·王觀國撰、田瑞娟點校『學林』（中華書局，一九八八年）

道家類

漢·劉向、王叔岷撰『列仙傳校箋』（中華書局，二〇〇七年）

晉·葛洪、胡守爲校釋『神仙傳校釋』（中華書局，二〇一〇年）

清·郭慶藩、王孝魚整理『莊子集釋』（中華書局，一九六一年）

雜家類

漢·劉安、何寧撰『淮南子集釋』（中華書局，一九九八年）

清·錢澄之『莊屈合詁』二卷（四庫全書存目叢書所收，景華東師範大學圖書館藏清康熙樹雉堂刻本，齊魯書社，一九九五—一九九七年）

類書類

宋·李昉等『太平御覽』（中華書局，一九六〇年）

小說家類

晉·張華撰、范寧校證『博物志校證』（中華書局，一九八〇年）

晉·干寶撰、汪紹楹校注『搜神記』（中華書局，一九七九年）

劉宋·劉義慶、徐震堦著『世說新語校箋』（中華書局，一九八四年）

唐·段成式撰『酉陽雜俎』（中華書局，一九八一年）

宋·李昉等撰『太平廣記』（中華書局，一九六一年）

宋·李昉等撰、張國風會校『太平廣記會校（附索引）』（北京燕山出版社，二〇一一年）

晉·郭璞注、清·郝懿行箋疏『山海經箋疏』（巴蜀書社，一九八五年）

袁珂校注『山海經校注』（巴蜀書社，一九九三年）

魯迅『古小說鈎沈』（『魯迅輯錄古籍叢編』（二）所收，人民文學出版社，一九九九年）

集部

楚辭類

- 漢·王逸『楚辭章句』（藝文印書館、一九六七年）
- 宋·洪興祖、白化文等點校『楚辭補注』（中華書局、一九八三年）
- 宋·朱熹集注『楚辭集注』（上海古籍出版社、一九七九年）
- 明·陳第『屈宋古音義』（商務印書館、一九三七年）
- 明·王夫之『楚辭通釋』（上海人民出版社、一九七五年）
- 姜亮夫『屈原賦校註』（人民文學出版社、一九五七年）
- 游國恩主編『離騷纂義』（中華書局、一九八〇年）
- 金開誠等『屈原集校注』（中華書局、一九九六年）

別集類

- 晉·陶淵明、清·陶澍集注『靖節先生集』十卷（續修四庫全書所收、清道光二十年周詒模刻、上海古籍出版社、一九九五年）
- 晉·陶淵明、遼欽立校注『陶淵明集』（中華書局、一九七九年）
- 齊·謝朓『謝宣城詩集』五卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓景印明依宋鈔本、商務印書館、一九一九—一九二二年）
- 梁·吳均、林家驪校注『吳均集校注』（浙江古籍出版社、二〇〇五年）
- 梁·江淹『梁江文通文集』十卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借烏程蔣氏密韻樓藏明繙宋刊本景印、商務印書館、一九一九—一九二二年）
- 北周·庾信撰、清·倪璠注、許逸民校點『庾子山集注』（中華書局、一九八〇年）
- 唐·盧照鄰『幽憂子集』七卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借江安傅氏雙鑑樓藏明閩漳張氏刊本景印、商務印書館、一九一九—一九二二年）
- 唐·駱賓王『駱賓王文集』十卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓藏明翻元刊本、商務印書館、一九一九—一九二二年）
- 唐·張九齡『唐丞相曲江張先生文集』二十卷附錄一卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借印南海潘氏藏明成化九年韶州刊本、商務印書館、一九一九—一九二二年）
- 唐·李白『李太白文集』三十卷（平岡武夫編『李白的作品』所收、京都大學人文科學研究所、一九五八年）
- 唐·杜甫『杜工部集』二十卷補遺一卷（『續古逸叢書』所收、商務印書館、一九五七年）
- 唐·杜甫、宋·趙次公注、林繼中輯校『杜詩趙次公先後解輯校』（上海古籍出版社、一九九四年）
- 唐·杜甫、明·王嗣夷撰『杜臆』（中華書局、一九六三年）
- 唐·杜甫、清·浦起龍撰『讀杜心解』（中華書局、一九六一年）

- 唐·杜甫、清·楊倫箋注『杜詩鏡銓』（上海古籍出版社，一九八〇年）
- 唐·杜甫、清·仇兆鰲注『杜詩詳註』（中華書局，一九七九年）
- 唐·顏真卿『顏魯公文集』十五卷補遺一卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓景印明錫山安氏館刊本、商務印書館，一九一九—一九二二年）
- 唐·李賀『李長吉文集』（宋蜀刻本唐人集叢刊、上海古籍出版社，一九九四年）
- 唐·李賀、劉辰翁評·吳正子注『唐李長吉歌詩』四卷外集一卷（長澤規矩也編『和刻本漢詩集成』唐詩第五輯所收、汲古書院，一九七五年）
- 唐·李賀『歌詩編』四卷集外詩一卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借古里瞿氏鐵琴銅劔樓藏金刊本景印、商務印書館，一九一九—一九二二年）
- 唐·李賀『錦囊集』四卷外集一卷（用京都大學人文科學研究所藏民國十二年秀水金氏景元復古堂本景照）
- 唐·李賀『李長吉集』（朝鮮活字本、刊行年不明、內閣文庫所藏）
- 唐·李賀、徐渭·董懋策注『唐李長吉詩集』四卷外集一卷（刊行年不明、內閣文庫所藏）
- 唐·李賀、明·曾益注『昌谷集』四卷外集一卷（內閣文庫所藏明刊本景照本）
- 唐·李賀、黃陶庵評·黎二樵批點『李長吉集』四卷外集一卷（掃葉山房石印，一九二五年）
- 唐·李賀、清·姚佺箋『李長吉昌谷集句解定本』四卷（寶翰樓、出版年不詳）
- 唐·李賀、清·王琦彙解『李長吉歌詩』四卷外集一卷首一卷（王氏寶笏樓，一七六〇年序）
- 唐·李賀、清·王琦等注『三家評注李長吉歌詩』（中華書局，一九五九年）
- 唐·李賀、葉葱奇編訂『李賀詩集』（人民文學出版社，一九五九年）
- 唐·李賀、楊家駱編『李賀詩注』（世界書局，一九六四年）
- 唐·李賀、陳弘治『李長吉歌詩校釋』（嘉新水泥公司文化基金會，一九六九年）
- 唐·李賀『李賀歌詩編』四卷外集一卷（臺灣中央圖書館影印，一九七一年）
- 唐·李賀、清·陳本禮箋註『唐李賀協律鉤元』卷四（香港中文大學，一九七三年）
- 唐·李賀、傅經順主編『李賀詩歌賞析集』（巴蜀書社，一九八八年）
- 唐·李賀、徐傳武譯注『李賀詩集譯注』（山東教育出版社，一九九二年）
- 唐·李賀、王友勝·李德輝『李賀集』（岳麓書社，二〇〇三年）
- 唐·李賀、吳企明箋注『李長吉歌詩編年箋注』（中華書局，二〇一二年）
- 唐·沈亞之『沈下賢文集』十二卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓景印明翻宋本、商務印書館，一九一九—一九二二年）
- 唐·孟郊『孟東野詩集』十卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借杭州、商務印書館，一九一九—一九二二年）
- 唐·白居易『白氏長慶集』（文學古籍刊行社，一九五五年）
- 唐·劉禹錫『景印宋本劉賓客文集』（國立故宮博物院，一九七三年）
- 唐·劉禹錫、瞿蛻園箋證『劉禹錫集箋證』（上海古籍出版社，一九八九年）

唐·李羣玉『李羣玉詩集』三卷後集五卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借上元鄧氏三李盒藏宋刊書棚本景印、商務印書館、一九一九—一九二二年）

唐·杜牧『樊川文集』二十卷外集一卷別集一卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借江南圖書館藏明刊本景印、商務印書館、一九一九—一九二二年）

宋·黃庭堅『豫章黃先生文集』三十卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借嘉興沈氏藏宋軋道刊本景印、商務印書館、一九一九—一九二二年）

宋·楊萬里『誠齋集』一百三十三卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借江陰繆氏蕓風堂藏景宋寫本景印、商務印書館、一九一九—一九二二年）

宋·謝翱『晞髮集』十卷遺集二卷遺集補一卷（影印文淵閣四庫全書所收、臺灣商務印書館、一九八三—一九八六年）

總集類

梁·蕭統撰、唐·李善注『文選』（中華書局、一九七七年）

梁·蕭統撰、唐·李善等注『六臣注文選』（浙江古籍出版社、一九九九年）

陳·徐陵撰『玉臺新詠』（文學古籍刊行社、一九五五年）

唐·歐陽詢撰、汪紹楹校『藝文類聚』（中華書局、一九六五年）

前蜀·韋穀輯『才調集』十卷（四部叢刊·集部所收·上海涵芬樓借德化李氏藏述古堂影宋鈔本景印、商務印書館、一九一九—一九二二年）

宋·李昉等撰『文苑英華』（中華書局、一九六六年）

宋·郭茂倩撰『樂府詩集』（中華書局、一九七九年）

元·方回選評、李慶甲集評校點『瀛奎律髓彙評』（上海古籍出版社、二〇〇五年）

明·高棟撰『唐詩品彙』（上海古籍出版社、一九八八年）

明·李攀龍輯、明·王穉登評『唐詩選』（續修四庫全書所收、上海古籍出版社、一九九五年）

明·撰者不詳『唐五十家詩集』（上海古籍出版社、一九八一年）

明·馮惟訥撰、橫山弘·齋藤希史編『嘉靖本古詩紀』（汲古書院、二〇〇五—二〇〇六年）

明·曹學佺撰『石倉歷代詩選』五百六卷（影印文淵閣四庫全書所收、臺灣商務印書館、一九八三—一九八六年）

清·彭定求等撰『全唐詩』（中華書局、一九六〇年）

清·董誥等編『全唐文』（中華書局、一九八三年）

清·張玉穀『古詩賞析』（上海古籍出版社、二〇〇〇年）

遼欽立輯校『先秦漢魏晉南北朝詩』（中華書局、一九八三年）

詩文評類

唐·范曄『雲溪友議』三卷（四部叢刊續編·集部所收·上海涵芬樓景印常熟瞿氏鐵琴銅

劔樓藏明刊本、商務印書館、一九三四年)

單行本

和書

- 荒井健『李賀』(岩波書店、一九五九年)
- 川合康三『終南山の變容 中唐文学論集』(研文出版、一九九九年)
- 黒川洋一『李賀詩選』(岩波文庫、一九九三年)
- 興膳宏『亂世を生きる詩人たち 六朝詩人論』(研文出版、二〇〇二年)
- 小南一郎『楚辭』(筑摩書房、一九七三年)
- 小南一郎『楚辭とその注釋者たち』(朋友書店、二〇〇三年)
- 斎藤响『李賀』(集英社、一九六七年)
- 鈴木修次『漢魏詩の研究』(大修館書店、一九六七年)
- 鈴木虎雄『李長吉歌詩集』上・下 (岩波文庫、一九六一年)
- 戸倉英美『詩人たちの時空』(平凡社、一九八八年)
- 中津浜涉『樂府詩集の研究』(汲古書院、一九七〇年)
- 中村元『佛教語大辭典』(東京書籍、一九八一年)
- 原田憲雄『李賀論考』(朋友書店、一九八〇年)
- 藤野岩友『楚辭』(集英社、一九九六年)
- 星川清孝『楚辭』(明治書院、一九七〇年)
- 増田清秀『樂府の歴史的研究』(創文社、一九七五年)
- 松浦友久『中國詩歌原論』(大修館書店、一九八六年)
- 原田憲雄『李賀歌詩編』一・二・三 (平凡社、一九九八―一九九九年)
- 山田慶兒『制作する行爲としての技術』(朝日新聞社、一九九一年)
- 吉川幸次郎『吉川幸次郎全集』第六卷 (筑摩書房、一九六八年)
- ミルチャ・エリアーデ著・堀一郎譯『永遠回歸の神話』(未來社、一九六三年)
- E・H・シェーファー著・西脇常記譯『神女 唐代文學における龍女と雨女』(東海大學出版會、一九七八年)
- ジョゼフ・ニーダム著・吉田忠「ほか」譯『中國の科學と文明』第五卷『天の科學』(思索社、一九七六年)
- ジョゼフ・ニーダム著・海野一隆「ほか」譯『中國の科學と文明』第六卷『地の科學』(思索社、一九七六年)
- マリイ・ルイゼ・フォン・フランツ著・秋山さと子譯『時間』(平凡社、一九八二年)

中文書

方瑜『中晚唐三家詩析論』（牧童出版社、一九七五年）
李德輝『李賀詩歌淵源及影響研究』（鳳凰出版社、二〇一〇年）
李軍『李賀詩歌研究』（三秦出版社、二〇〇二年）
錢鍾書『談藝錄』（開明書店、一九四八年）
錢鍾書『談藝錄（補訂本）』（中華書局、一九八四年）
楊文雄『李賀詩研究』（文史哲出版社、一九八〇年）
張宗福『李賀研究』（巴蜀書社、二〇〇九年）
周誠眞『李賀論』（文藝書屋、一九七一年）
朱金城『白居易年譜』（上海古籍出版社、一九八二年）
朱自清『朱自清古典文學論文集』（上海古籍出版社、一九八一年）

論文

和文

樂府詩を読む會「六朝樂府詩譯注」(二)『中國學研究論集』十、二〇〇二年）
樂府詩を読む會「六朝樂府詩譯注」(三)『中國學研究論集』十一、二〇〇三年）
釜谷武志「漢武帝樂府創設の目的」『東方學』第八十四輯、一九九二年）
上尾龍介「全唐詩にあらわれたる「死」字と李賀詩」『東方學』第三十五輯、一九六八年）
川合康三「李賀と比喻」『中國文學報』第三十三冊、一九八一年）
河田聰美「李賀と時間」『中國文化——研究と教育』四十三號、一九八五年）
興膳宏「枯木にさく詩——詩的イメージの一系譜——」『中國文學報』第四十一冊、一九〇年）
興膳宏「唐詩における月の三つの相」『立命館文學』通號五六三、二〇〇〇年）
小南一郎「楚辭の時間意識」『東方學報』五十八號、一九八六年）
高木重俊「李賀詩考——推移の感覺を中心として——」『東京成徳短期大學紀要』第三號、一九六九年）
高木重俊「李賀と新題の樂府——特に古樂府との關連において——」『函館大學論究』第八輯、一九七四年）
竹田晃「杜蘭香說話について」『東方學論集』所收、東方學會、一九七二年）
戸倉英美「漢魏六朝詩の空間表現」『東洋文化研究所紀要』第一〇二冊、一九八七年）
成瀬哲生「李賀における「老」について」『中哲文學會報』第六號、一九八一年）
野原康宏「李賀の時間表現について」『未名』第七號、一九八八年）
野原康宏「李賀の描く神仙的世界の一側面」『未名』第九號、一九九一年）
増田清秀「中唐詩人の樂府」『中國文學報』第二十一冊、一九六六年）
松浦友久「樂府・新樂府・歌行論——表現機能の異同を中心に——」『中國文學研究』第

八期、一九八二年)

松浦友久「中國古典詩における春秋と夏冬——詩歌の時間意識に関する覚え書——」(『中國詩文論叢』第一集、一九八二年)

松原朗「盛唐から中唐へ——樂府文學の變容を手掛かりとして——」(『中國詩文論叢』第十八集、一九九九年)

松本肇「李賀の詩をめぐる宇宙論的考察」(内山知也編『中國文學のコスモロジー』所收、東方書店、一九九〇年)

森瀨壽三「李賀『秦王飲酒』をめぐる——李長吉體と杜詩——」(『入矢教授・小川教授退休記念中國文學語學論集』所收、筑摩書房、一九七四年)

森瀨壽三「李賀における道教的側面」(『日本中國學會報』二八號、一九七六年)

森瀨壽三「樂府文學の特質」(『白川靜博士古稀記念中國文史論叢』所收、立命館大學人文學會、一九八一年)

山崎みどり「李賀の樂府詩——樂府詩史における繼承と展開——」(『中國詩文論叢』第一集、一九八二年)

山崎藍「李賀「後園鑿井」考——六朝・唐代における井戸描寫を通じて」(『六朝學術學會報』第十一集、二〇一〇年)

山崎みどり「李賀『蘇小小歌』について」(『中國文學研究』第十六期、一九九〇年)

横山伊勢雄「李賀小論——比興の手法を中心として——」(『中國文學研究』第二號、一九六一年)

六一年)

吉川幸次郎「推移の悲哀(上)」(『中國文學報』第十冊、一九五九年)

吉川幸次郎「推移の悲哀(中)」(『中國文學報』第十二冊、一九六〇年)

吉川幸次郎「推移の悲哀(下)」(『中國文學報』第十四冊、一九六一年)

中文

陳允吉「李賀《秦王飲酒》辨析」(『復旦學報(社會科學版)』一九八〇年第一期)

陳允吉「李賀與楞伽經」(蔣孔陽主編『中國古代美學藝術論文集』所收、上海古籍出版社、一九八一年)

胡念貽「關於李賀的《秦王飲酒》」(『學習與探索』一九八一年第六期)

李德輝「論李賀樂府詩的復興變」(『湖南科技大學學報』社會科學版第七卷・第四期、二〇〇四年)

朱自清「李賀年譜」(『清華學報』第十卷第四期、一九三五年)

CD-ROM

『先秦漢魏晉南北朝詩』CD-ROM(凱希メディアサービス、二〇〇四年)

『全唐詩』CD-ROM（凱希メディアサービス、二〇〇五年）

『文淵閣四庫全書』CD-ROM（迪志文化出版有限公司、上海人民出版社、一九九九年）

その他

寒泉 (<http://skqs.lib.ntnu.edu.tw/dragon/>)

台灣中央研究院漢籍電子文獻 (<http://hanji.sinica.edu.tw/>)