

盛唐から中唐へ

——樂府文學の變谷を手掛かりとして——

松 原 朗

本稿は、中唐期の樂府文學に如何なる變化が生じたかを、盛唐期の情況との比較を通して考察しようとするものである。

中唐期は、いわゆる樂府文學において畫期的な時代とされる。そしてその畫期が最も鮮明な斷面を露しているのは、今日の文學史的理解を用いるならば、新樂府の出現にあった。すなわち、張籍と王建は、幅廣い社會的な視野から政治批判を主題とする樂府を制作して中唐樂府の先驅的作家となり、その流れの中から、元白のいわゆる新樂府運動が醸成される、と見るものである。

もっとも本稿は、こうした從來の文學史的通説の再確認を目的とするものではない。むしろ一步退いて、例えばこの新樂府という、新しい表現様式の登場を可能にした中唐樂府文

學を取り卷く情況とは如何なるものであったかを、考察することにある。

(一) 盛唐歌辭文學の情況

中唐期の樂府を考察するには、先立つ盛唐期の歌辭文學の情況の理解が前提とならなければならない。

盛唐期の歌辭文學は、傳統樂府と歌行との二つの柱から成っていた。そして、續く中唐期の歌辭文學に起こった種々の變化は、最も本質的には、「傳統樂府の様式の崩壞」という環境の變化の中でようやく可能になったと考えられる。この「傳統樂府の様式の崩壞」は、當の傳統樂府に大きな變化をもたらすと同時に、他方、それまで歌辭文學を傳統樂府とともに二分してきた歌行の領域にも、影響を及ぼさずにはお

かなかつた。

* なお「樂府」と言う用語は、歴史的に多様な意味で用いられ、そのための議論の混亂も少なくなかつた。その最たる問題は、樂府とは表現の様態に關わる様式概念か、あるいは詩型に關わる形式概念か、という混亂にある。しかしこの點については、樂府が、近體詩型から古體詩型まで幅廣く分散している實態がある以上、特定の詩型を指す形式概念ではなく、様式概念と理解すべきものであることは、比較的容易に了解されよう。

次に、樂府を様式概念と認めた上でも、これを廣義に取るか廣義に取るかで、大きな隔たりがある。これを廣義に用いるときは、「歌行」を含めた歌謠文學の總體を指すこともある。しかし本稿で「樂府」と言うとき、「歌行」は含めない。また議論を整頓するために、「樂府」は必要に應じて「古樂府・擬古樂府・新題の樂府・新樂府」等と稱することにする。

盛唐期において傳統樂府と並立する歌辭文學は、「歌行」である。歌行は、樂曲への連想を持ちながらも、實際の歌唱を想定しない歌辭文學である。しかし歌唱を前提にしないことは、かえつて歌辭文學に連なることの根據を必要とし、そのため詩型に代表される外形的な形式を努めて傳統樂府に效うこととなつた。

盛唐期の歌辭文學は、こうして傳統樂府と歌行とに整然と

分離することで、極めて安定した秩序の中にあつた。盛唐文學は、規範の様式、つまり典型の尊重を特徴としており、この歌辭文學の情況も、正しくその特徴の反映であつた。

(二) 様式概念としての「樂府」「歌行」

ここで傳統樂府について、必要な確認をしておきたい。傳統樂府は、小は用語の次元から、大は主題設定の次元に至るまで、當該樂府題の本事と古辭とを根據とし、さらにはその後の文人の手に成る擬古樂府を参照しながら作られるものである。そもそもが名もなき人々の中におこつた歌謠を、擬古的手法によつて模倣するこうした傳統樂府は、そこに特有の表現様式を備えることになつた。

傳統樂府が、その固有の表現様式を最も完成させたのは、すでに歌われる文學としての生命力を實質的に失いつつあつた盛唐期である。あたかもこの時期、傳統樂府に屬さず、實際の歌唱を想定しないもう一つの歌辭文學Ⅱ歌行(歌吟)の形成される機運が熟して、兩者は互いにそれぞれに異なる様式性を主張することになつた。この歌行との相違に注目しながら、傳統樂府の様式性について明快な説明を與えたのは、松浦友久「樂府・新樂府・歌行論——表現機能の異同を中心

に^④である。その要點を記せば、次の三點になる。

①樂曲への（直接・間接の）連想

②視點の三人稱化・場面の客體化：作者の一人稱的・主體的な視線や感情は捨象され、あたかも、「額縁の中の名畫」「舞台上の名場面」のように、三人稱化された客體化された描寫が、表現の基調となる。

③表現意圖の未完結化（虚實皮膜化）：一首の表現意圖（主題の如何・諷諫性の有無、等）が未完結・未決定のまま讀者に提示されて解釋の幅を擴げる。

盛唐期の歌行は、傳統的な古樂府題を用いないことを前提とした上で、この中の①のみを傳統樂府と共有し、②③の點で對立する様式を備える。すなわち歌行においては、作者自身の個別的な體驗（感情・思考）は捨象されることなく、その一人稱的な視點を通して、直截的に表明されるのである。

この傳統樂府と歌行との様式的差異は、盛唐期を代表する傳統樂府と歌行の作者である李白において、最も明確に描き分けられていた。この點を理解する上で恰好の作例となるのが、従來は傳統樂府と考えられてきた李白の「將進酒」であ

盛唐から中唐へ（松原）

る。この詩は、作品中に李白の友人である岑夫子と丹丘生とを名指して登場させる點で、つまり作者自身の個別的な體驗を作者の一人稱的な視點から描述している點で、紛れもなく「歌行」の様式的特徴を備えている。しかもその一方で、この作品の詩題には古くは「惜空樽酒」という有力な異本が存在している。この二點によって、この作品は傳統樂府「將進酒」ではなく、本來は「惜空樽酒」と命題される歌行であつた蓋然性の高いことが指摘できるのである。

この様に盛唐期においては、歌辭文學は、傳統樂府と歌行とに二分され、それぞれが固有の様式を確立していた。ここでは、傳統樂府も歌行も、それぞれが様式の典型を極めることにおいて、盛唐の歌辭文學は安定した構圖を描いていたのである。しかし中唐後期に至ると、その安定に、大きな動搖が生じる。その動搖は、傳統樂府の「堅い様式」の動搖として最も端的に現れることになる。

（三）傳統樂府の變容—その一

傳統樂府は、一首の表現意圖（主題の如何・諷諫性の有無、等）を未完結・未決定のまま讀者に提示して、あえて多義的

な解釋に道を開くものである。従つて、作者がある一つの事件に觸發されて制作に當たるときでも、讀者の解釋がその一つの事件にのみ收斂することの無いように計算された曖昧性を作品の中に保留するのである。⁽⁷⁾ところが次の張籍の作は、こうした傳統樂府の様式と異なつて、あえて「特定の事件」を明示するものとなつてゐる。

傷歌行（元和中楊憑貶臨賀尉）

張籍

黃門詔下促收捕

黃門 詔下りて 收捕を促し

京兆尹繫御史府

京兆尹 御史府に繋がる

出門無復部曲隨

門を出づるも 復た部曲の隨ふ無く

親戚相逢不容語

親戚 相い逢ふも 語るを容れず

辭成謫尉南海州

辭成り 謫せられて南海州に尉たり

受命不得須臾留

命を受けて 須臾も留まるを得ず

身着青衫騎惡馬

身に青衫を着けて 惡馬に騎り

東門之東無送者

東門の東 送る者無し

郵夫防吏急喧驅

郵夫 防吏 急しく喧驅す

往往驚墮馬蹄下

往往 驚きて墮つ 馬蹄の下

長安里中荒大宅

長安の里中 大宅荒れ

朱門已除十二戟

朱門 已に除く 十二戟

高堂舞榭鎖管絃 高堂 舞榭 管絃を鎖さず
美人遙望西南天 美人を遙かに望む 西南の天

『樂府詩集』卷六一「傷歌行」の條には、張籍のこの作の他に、無名氏の古辭のみを收める。⁽⁸⁾そして『樂府詩集』に「古辭、傷日月代謝、年命適盡、絕離知友、傷而作歌也」と解題するように、その古辭「悲聲命儔匹、哀鳴傷我腸。感物懷所思、泣涕忽霑裳」の言辭は、友人（儔匹）との哀しい別れを訴えるものとなつてゐる。

ところで張籍のこの「傷歌行」は、古辭のように、友人との離別の悲哀一般を主題とするものではない。この詩には原注「元和中楊憑貶臨賀尉」（『全唐詩』卷三八二の題下注）が附されている。しかし假にこの原注が存在しなくとも、特定される一人の京兆尹が、司直によつて捕縛され、下僚（郵夫と防吏）に追い立てられながら蒼惶として西南の邊境、南海州に貶謫される顛末を主題的に描寫したものであることは、代を異にする讀者にも紛れもない確かさで了解される。この意味で、同時代の讀者には、「原注」は無意味な付け足りに過ぎなかつたであらう。⁽⁹⁾

この詩の主題が那邊にあるのか、一つの解釋を導くことは

難しい。しかし權勢を誇った高官・京兆尹が、一旦失脚したとき、彼を待ち受けていた境遇が如何に苛烈なものであったか。同じく官僚組織の中に身を處く作者が、この事件に接したときの理解以前の驚愕を、率直に記した作品と考えて大きな間違いはないだろう。少なくとも、その京兆尹に對する批判や、司直に對する揶揄を一方的に讀み出すことは困難であり、それ故に、この詩を諷諭詩と見ることは出来ない。——それにも拘らず、この詩が注目されるのは、張籍が、傳統樂府題を用いながら、情況の特定を避けて曖昧化する傳統樂府の様式をあえて踏み外しているからである。この詩は、傳統樂府の「堅い様式」が、すでに張籍において大きな制約とはなっていないかったことを裏付ける例證なのである。

(四) 傳統樂府の變容——その二

中唐期における傳統樂府の變化は、前節に述べたような情況の明確化を超えて、さらには諷諭機能の明確化、つまり新樂府的手法への同調としても現れることになる。傳統樂府は、「表現意圖の未完結性」、つまり作品の主題について多義的な解釋を可能とするための曖昧性を、あえて作品に與えるものである。このようにして傳統樂府は、新樂府の主張する

盛唐から中唐へ（松原）

明確な諷諭性（對象の明確化、批判の意圖の明確化）と、本來、志向を異にするものであった。しかし中唐後期の傳統樂府には、こうした明確な諷諭性を備えたものが現れることになる。

この傳統樂府における諷諭機能の明確化は、「張王樂府」として併稱される張籍と王建の場合に、最も顯著に認められる傾向である。

猛虎行

張籍

南山北山樹冥冥

南山 北山 樹冥冥

猛虎白日繞林行

猛虎 白日 林を繞りて行く

向晚一身當道食

晚に向かひて 一身 道に當たりて食らへば

山中麋鹿盡無聲

山中の麋鹿 盡く聲無し

年年養子在深谷

年年 子を養ひて 深谷に在り

雌雄上山不相逐

雌雄 山に上りて相ひ逐はず

谷中近窟有山村

谷中 窟に近くして 山村有り

長向村家取黃犢

長に村家に向かひて 黃犢を取る

五陵少年不敢射

五陵の少年 敢へて射ず

空來林下看行跡

空しく林下に來たりて 行跡を見る

この詩に描かれた猛虎は、「苛政猛於虎」(『禮記』檀弓下)にいわれる苛斂誅求を事とする爲政者を言う。その「猛虎」は、「山中の麋鹿」を食らうばかりではなく、いまや「村家の黄犢」を取るほどに、民衆にとって身近な危険となつてゐる。しかも注目すべきは、最後に登場する「五陵の少年」であろう。彼らは、義侠の士として、民衆の苦難を濟うはずの人であつた。しかし「猛虎」の威勢に氣壓されて、ただ足跡を見て呆然と立ちつくすばかりである。その「五陵の少年」とは、改革の意氣に燃えるべき正義派官僚の譬喩であらうか。しかし彼らは、苛斂誅求に忙しい當局を、批判も出來ず、ただ手を拱くのである。

このようにして張籍の「猛虎行」は、全篇に暗喩の手法を採りながらも、しかし紛れもない確さで、時局の政治に對する批判を表明している。こうした明確な諷諭性は、あえて解釋の多義性を保留する傳統樂府の中にあつて、實驗的ともいえる新しさを持つものである。この試みの新しさを、外皮の、暗喩という傳統的な手法に氣を取られ見落としてはなるまい。

この新しさは、張籍に先立つ「猛虎行」との比較において一層明らかになる。すなわち從來の「猛虎行」は、その樂府

題にも拘わらず、猛虎そのものを主題として取り上げてはいなかつた。次の四句は、古辭である。

飢不從猛虎食
熱不從野雀棲
野雀安無巢
遊子爲誰驕

飢うれども 猛虎に従ひては食らはず
熱くとも 野雀に従ひては棲まず
野雀 安ぞ巢無からんや
遊子 誰にか驕あはむられん

またこれを承けて、西晉、陸機の「猛虎行」は次のようにある。

渴不飲盜泉水
熱不息惡木陰
惡木豈無枝
志士多苦心
整駕肅時命
杖策將遠尋
飢食猛虎窟
寒棲野雀林
日歸功未建

渴するも 盜泉の水を飲まず
熱くとも 惡木の陰に息はず
惡木 豈に枝無からんや
志士に苦心多し
駕を整へて 時命を肅つつしみ
策を杖きて 將に遠く尋ねんとす
飢ゑては食らふ 猛虎の窟
寒くして棲む 野雀の林
日歸りて 功 未だ建たず

時往歲載陰 時往きて 歲 載ち陰る
 崇雲臨岸駭 崇雲 岸に臨みて駭き
 鳴條隨風吟 鳴條 風に隨ひて吟ず
 靜言幽谷底 靜言す 幽谷の谷
 長嘯高山岑 長嘯す 高山の岑
 急絃無懦響 急絃に 懦響無く
 亮節難爲音 亮節 音を爲し難し
 人生誠未易 人生 誠に未だ易からず
 曷云開此襟 曷ぞ云に 此の襟を開かん
 眷我耿介懷 我が耿介の懷を眷み
 俯仰愧古今 俯仰して古今に愧づ

こうして傳統樂府「猛虎行」の主題は、士人の世俗に同ずることのない耿介を抒へることにあり、猛虎そのものは關心の外に置かれていたことが分かる。古辭も、また陸詩の場合も、「猛虎」が、獐、猛ならぬ、「野雀」と同質のものとして併置されている。すなわち猛虎や野雀の住處とは、「盜泉の水」「惡木の陰」と並んで、高潔の士人が、如何に苦境の中に置かれても決して寄り付いてはいけない「不潔」で「不徳」なもの象徴であるに過ぎない。古辭と陸詩と、これら後世に

盛唐から中唐へ（松原）

影響力を持ったものがそうであればこそ、盛唐期の李白や儲光羲の「猛虎行」にも、やはり實體としての猛虎は、遂に姿を現すこともなかったと了解しなければならぬ。

盛唐期までの「猛虎行」は、この様なものであった。しかし中唐後半期の韓愈・李賀・僧齊己らの作になると、これに反して、實體としての猛虎、つまり虎の獐猛さに關心を集中する作品が續出することになる。¹³そこでは、「猛虎行」の本來の主題を讀み替えて、新たに猛虎——獐猛な野獸そのものを描く樂府と見立て、そこを起點として税吏爲政者の苛斂誅求を批判する諷諭詩へと脱皮させる。この張籍の「猛虎行」も、間違いなくその趨勢の一角に位置する作品となっている。

この時代には大情況として、傳統樂府の自由な讀み替えを許容する、盛唐期とは異なる雰囲気醸成されていたと理解すべきであろう。そしてその中の一つの可能性として、「諷諭を主題とする傳統樂府」が出現するのである。

* 諷諭を主題とする「張王の樂府」は、個別の時事を取り上げて、それに對する作者自身の意見（批判）を明確に提示するという點で、元白の新樂府と一脈を通じている。しかしここで注目されるべきは、張王の過半の樂府が、傳統的樂府題を襲用し

ているという事實である。⁽¹⁴⁾張王の樂府が、なおも傳統樂府題に依存することを以て、元白に至って完成する新樂府への過渡的段階と考えることもできなくはない。しかしこの理解は、新樂府をもって中唐樂府の總決算と見る、いわば文學史の定説化した「評價」を前提としている。そこに見過ござされているのは、傳統樂府それ自體の中唐期における變化如何の問題であり、又その傳統樂府と、新樂府との關係如何の問題である。なお「諷諭を主題とする傳統樂府」と、いわゆる「新樂府」とは同時的に作られていたものと見てよく、中唐の諷諭的樂府における二つの平行的潮流と考えるのが適當であろう。そしてこのような傳統樂府に發生した變化は、盛唐期まで堅固に守られてきた規範的様式＝典型の解體を示す事例として理解すべきものである。

(五) 傳統樂府の變容—その三

傳統樂府の様式の解體は、一方で政治的主張を明確化する中で諷諭詩を生んだが、別の一面において、それまでの歌行との境界を失わせることにもなった。歌行の特徴は、作者の私的抒情にあり、換言すれば、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ことにある。しかし中唐後期になると、傳統樂府の中に、この歌行と

接近した様式を取るものも出現することになる。

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ことになる。⁽¹⁵⁾

春日行

張籍

春日融融池上暖	春日融融として	池上暖かなり
竹牙出土蘭心短	竹牙 土を出でて	蘭心短し
草堂晨起酒半醒	草堂 晨に起きて	酒半ば醒むれば
家僮報我園花滿	家僮 我に報ず	園花滿つと
頭上皮冠未曾整	頭上の皮冠	未だ曾て整へず
直入花閒不尋徑	直ちに花閒に入りて	徑を尋ねず
樹樹殷勤盡遶行	樹樹 殷勤に	盡く遶り行き
攀枝未遍春日暝	枝を攀ぶること未だ遍からざるに	春日暝る
不用積金著青天	金を積みて青天に著 <small>つ</small> くるを用ひず	藥を服して神仙を求むるを用ひず
不用服藥求神仙	但だ願ふ	園裏に 花 長 <small>とこしへ</small> に好く
但願園裏花長好	一生 酒を飲みて花前に老いん	
一生飲酒花前老		

「春日行」（雜曲歌辭）は、古辭を存せず、張籍の以前では、鮑照と李白の作が残っている。鮑照の作は、獻歲（正月元旦）の宴會を艶麗な筆致で描寫した作品であり、李白の作は、舞台をはっきりと新年祝賀の宮中に定めて、後宮の女官たちを點じ、また場面を仙境になぞらえながら、末尾は「小臣拜獻南山壽、陛下萬古垂鴻名」の皇帝讚辭をもって作品を終えている。二篇に共通しているのは、舞台を晴れがましい謙會に据えた、はなはだ祝祭的な雰圍氣に満ちた作品であると言うことである。——もとよりこうした祝祭的作品は、個人としての作者とは異なる次元から發想されたものと、理解しなればなるまい。

これに對するとき、張籍の作品の個性は鮮明である。張籍も同じように春の訪れを、喜ばしく詠じている。しかしその舞台は、慎ましい「草堂」である。そして詩中の主人公は「酒から半ば醒め」たところで、隱者の印である「皮冠」を整えるのも懶く、徑を歩くのももどかしげに、そのまま庭樹の間に踏み入って、枝にこぼれる花々を愛でる。そして生涯を、この春の花と酒とを楽しんで終えることを願うのである。そこに描かれているのは、餘りにも個人的な愉樂の世界であり、鮑照や李白の詩にあった、個人を超えたところにあ

盛唐から中唐へ（松原）

るものに共感し嚮往するような祝祭的な氣分は、完全に拂拭されているのである。

その獨りを楽しんでる詩中の主人公は、もとより張籍自身と明言されるものではない。しかもこの詩が傳統樂府であることを考慮するならば、主人公と作者自身を短絡することには一層、慎重でなければならぬ。しかしそれにも拘わらず、作中の主人公は、作者張籍という具體的な存在と衝突することもなく、何處までも重なり合っている。即ち、その姿は、日常の中に現にある作者自身と見る必要はなくとも、少なくとも作者が自らの姿を人生の最も美しいかるときに、中に投射した姿である、と言うことは出来るであらう。——個我を超えた次元に發想されてきた傳統樂府的が、ここでは、一人稱的な個我の世界を表現する「歌行」との境界を曖昧にしているのである。

（六）歌行の變容——その一

以上、傳統樂府が盛唐期までに確立した「堅い様式」が、中唐後期になると次第に動搖して、多様な「變種」を生み始めていたことが、具體的な作例をもって確認できただろう。ところでこのように傳統樂府の「堅い様式」に生じた動搖

は、もう一方の歌辭文學である「歌行」にも大きな影響を及ぼすことになる。すなわち、盛唐期には獨り歌行によって占められていた「非傳統樂府」系の歌辭文學の中から、従来の歌行とは異なる新しい様態が派出されるのである。

新たに加わったものの代表的な存在が、元白らのいわゆる「新樂府」である。この新樂府は、①明瞭な諷諭（政治批判）の機能を追求し、②傳統的な樂府題を用いずに、そこにある事件に即して篇に名づける（即事名篇）ことを、特徴とするものである。——傳統的な樂府題を用いない點で、文字通りに傳統樂府と一線を畫するものであり、また傳統樂府が、「表現意圖の未完結提示」を原則として、政治批判を事とする場合でもあえて不明瞭な寓意の形式（比興）によつていたのと、その手法を異にするものであった。このような明瞭な諷諭と、即事名篇の方法とを兼ね備えた「新樂府」は、杜甫の「兵車行」「三吏三別」等、また元結の「系樂府」に胚胎するものであり、これを自覺的な制作方針として「新樂府」運動にまで發展させたのが、中唐後期の元白らである。

この様にして出現した新樂府は、民間歌謠に本來的に備わると考えられた諷諭機能を理念的に繼承するという點で、ま

た修辭の次元では、民間歌謠に接近した語彙や語法を努めて活用し、そこに歌辭文學らしさを加味する工夫によって、彼ら作者の認識では、「樂府」の系譜の中に眞成に位置するものであった。そして正しくこの點において、新樂府は「非傳統樂府」系の歌辭文學の一員に加わつたのである。

ところでこの新樂府は、それまで唯一の存在であつた「非傳統樂府」系歌辭文學である歌行に對して、異なる様式を主張している。歌行は、「自己の體驗（また感情や思想）を、自己の一人稱的視點から抒べる」ことを表現の様式としている。新樂府は、この中の前者の一部を歌行と共有しているが、後者において歌行とは異なり、多くの場合、自己を客觀的かつ傍觀的な報告者の立場に置くか、自己以外に措定された第三者を主人公として、自己を一人稱的に語ることを避けるのである。

（七）歌行の變容——その二

非傳統樂府系の歌辭文學「歌行」に起こつた變化は、上述の新樂府の登場だけに止まらなかつた。いわば「新題の樂府」と呼ぶべきもの、つまり傳統樂府題を用いないが表現の様式は傳統樂府のそれを意識的に繼承するものも、ここに出

現する。

この「新題の樂府」の初期の代表が、例えば、李白の「塞下曲」「塞上曲」等であろう。「塞下曲」「塞上曲」は、『樂府詩集』では傳統樂府とは認定されず、「新樂府辭」卷九二に収録されている。それは、漢代以來の傳統樂府である横吹曲辭「出塞」「入塞」の系譜に連なる、唐代の、新題なのである。¹⁸⁾

そもそも李白の生きた盛唐期になると、傳統樂府は、比較的新しい傳統樂府である「近代曲辭」を除いて、一般に殆ど歌われることはなくなっていた。従って、傳統樂府の存在意義は、實際の歌唱に附しうるか否かにあるのではなく、「本事・古辭・先行擬古樂府の中にすでに蓄積された題材を用いることによって、自己の置かれた特定の場合に拘束されることなく、作品を制作できる」という點にあった。傳統樂府が、虚構を許容する様式となったのは、正しくこの點に因っている。

「新題の樂府」とは、そうした既存の傳統樂府の中から「本事・古辭・先行擬古樂府の中にすでに蓄積された題材」の一部分を襲用することによって、傳統樂府題を用いることなく、傳統樂府の様式を生かした作品を作ろうとする試みである。こうした「新題の樂府」の存在意義は、それが傳統樂

府と比較して自由な題材選擇を可能にすることにあり、またより積極的には、作品を、作者という、固有のただ一つの場合から解放し、そこにより大きな虚構の可能性を手に入れることにあった、と理解して良からう。

ところで上記の「塞上曲」「塞下曲」は、餘りにも大きな部分を傳統樂府の中から借用した結果、それが「新題の樂府」であることが忘れられるほどに傳統樂府に同化していた。一例として、李白の「塞上曲」「塞下曲」は、『分類補注李太白詩』では「歌吟（歌行）」ではなく、誤って「樂府」に分類されている。また王昌齡の傳統樂府「出塞」¹⁹⁾は、『文苑英華』卷一九七「樂府」に、詩題を「塞上曲」と改めて採録されている。こうした分類の混乱は、「新題の樂府」である「塞上曲」と、傳統樂府「出塞」とが、殆ど區別を容れないほどに接近した様式を持っていたことの證左である。

ところで「新題の樂府」が、このように傳統樂府に努めて寄り添うだけのものではあれば、却って傳統樂府の一變種に止まって、独自の存在意義を主張するものとはならなかった。しかし中唐後期に至ると、傳統樂府にはない新しい境界を拓くことになる。

中國詩文論叢 第十八集

寄衣曲

張籍

織素縫衣獨苦辛 素を織り 衣を縫ひて 獨り苦辛す
 遠因回使寄征人 遠く回使に因りて 征人に寄す
 官家亦自寄衣去 官家 亦た自ら衣を寄せて去るも
 貴從妾手著君身 妾が手従り君が身に著けんことを貴

ぶ

高堂姑老無侍子

高堂 姑老いて 侍子無ければ

不得自到邊城裏

自ら邊城の裏に到るを得ず

殷勤爲看初著時

殷勤に爲に看よ 初めて著るの時

征夫身上宜不宜

征夫の身上 宜しきや 宜しからざ

るや

この作品は、傳統的な樂府題を踏襲せず、張籍の手になる新題を用いている。そして内容を見れば、出征した夫を悲しむ思婦を描いて、傳統的な閨怨樂府（一例として李白の「子夜吳歌」を繼承するものとなっている。そして張籍は、三人稱的視點を貫徹して作品の舞台上上ろうとはしてない。要するに、典型的な「新題の樂府」の作例となっている。⁽²⁰⁾

ところで仔細に觀察するならば、そこには、傳統樂府には無い、新しい要素の追加が見出だされる。思婦は、遠征する

夫のために衣服（冬着？）を支度し、それを邊境に發送する。このことはすでに、盛唐期の邊塞と結びついた閨怨樂府の最も中心的な關心事であった。そのとき従來の閨怨詩は、思婦の閨怨の情緒のみを純粹に取り出そうとするために、衣服を如何にして送り届けるかといった具體的な手續きをいわば周邊的事情へと押し退け、あえて作品中に描こうとはしなかつたのである。——しかし張籍は、それまでの閨怨樂府が舞台裏に潛ませてきた使者（中國と邊境との間を往復する回使）を、あえて作品の中央に登場させる。しかもそればかりではない。府兵制から募兵制への移行の中で、兵士の日用品は「官家」の支給となつて、家族はその負擔から次第に解放されるようになった。それにも拘わらずこの思婦が、自分が拵えた衣服を送り届け夫に着てもらおうと願うさまを、この作品は、あえて主要な關心事として描くのである。「回使」といふ「官家」による支給といい、それは閨怨詩が傳統樂府の枠組の中に止まる限りあえて觸れようとはしなかつた些事に過ぎない。しかし張籍は、こうした事情を作品に書き込むことによって、従來の、餘りにも整理され、典型化された閨怨詩を、日常の中に取り返そうとするのである。

ここではもう一つ、「姑」を登場させていることにも注目

したい。従來の閨怨樂府では、閨怨の純粹性を高めるために、夫婦以外の家族關係を作品に持ち込むことは、慎重に避けられていた。しかしこの詩の場合は、異なっている。思婦は、可能であれば衣服を携えて、邊地の夫のもとに自ら赴こうとしている。しかし年老いた「姑」の世話があるばかりに、夫を尋ねることも出来ないでいる。——張籍は、このように「姑」の存在を書き加えることによって、閨怨を純化するために作品を現實の生活から隔離するのではなく、むしろそのただ中において描き出そうとするのである。

従來の閨怨詩は、傳統樂府の様式を踏襲することによって、具體的な日常性を持ち込むことに消極的だった。それゆえ張籍のこの詩は、従來の傳統的な閨怨樂府に對する、一つの突破の試みなのである。そしてそれを可能にしたのが、傳統樂府とは一定の距離を置いた「新題の樂府」という方法だったと理解して良からう。

「新題の樂府」から、もう一首を掲げる。

羈旅行

張籍

遠客出門行路難

遠客 門を出づれば 行路難し

停車斂策在門端

車を停め 策を斂めて 門端に在り

盛唐から中唐へ（松原）

荒城無人霜滿路
野火燒橋不得度
寒蟲入窟鳥歸巢
僮僕問我誰家去
行尋田頭暝未息

荒城 人無く 霜 路に滿つ
野火 橋を燒きて 度をを得ず
寒蟲 窟に入り 鳥 巢に歸る
僮僕 我に問ふ 誰が家にか去くと
行ゆく田頭を尋ねんとして 暝れて
未だ息はず

雙轂長轅礙荆棘
緣岡入澗投田家
主人舂米爲夜食
晨雞喔喔茅屋傍
行人起掃車上霜
舊山已別行已遠
身計未成難復返
長安陌上相識稀
遙望天山白日晚
誰能聽我辛苦行
爲向君前歌一聲

雙轂 長轅 荆棘に礙げらる
岡に緣り澗に入りて 田家に投ぜば
主人 米を舂きて 夜食を爲る
晨雞 喔喔たり 茅屋の側ら
行人 起きて掃ふ 車上の霜
舊山已に別れて 行くこと已に遠く
身計未だ成らず 復た返ること難し
長安の陌上 相識稀れなり
遙かに天山を望めば 白日晩る
誰か能く我が辛苦の行を聽かば
爲に君前において歌うこと一聲ならん

詩中の主人公は、冒頭の「遠客」である。しかしその遠客

は、作者とは切り離された「作中の主人公」であり、作者自身として提示されてはいはない。しかもその主人公の行旅は、何處を起點として、何處を経過するのか、またそもそも何を目的とするのか。詩は、こうした具體的な記述を可能にするだけの十分の篇幅を持つにも拘わらず、あえてその點を記そうとはしていない。こうした特徴からして、この作品は、作者自身の體驗を作者自身の一人稱的視點から述べようとする盛唐以來の「歌行」ではなく、明らかに「新題の樂府」の様式を志向するものとなっている。

もっともこの「新題の樂府」は、これまでにない新しい工夫を凝らした「新題の樂府」となっている。すなわち傳統樂府、もしくはこれに寄り添う保守的な「新題の樂府」は、類型化された人物⁽²¹⁾、あるいは方向こそ反對であるかに見える特異で非日常的な人物⁽²²⁾、つまり要するに「典型化された人物」を描くものである。この「典型化された人物」と對比するとき、この張籍の「羈旅行」に登場する「遠客」が、あたかも典型化を拒むかのように、日常的些事に向かつて具體的に造形された人物像であることが注目されよう。例えば、野焼きの火に橋が焼け落ちて、遠客の行く手は阻まれる。その「野火燒橋不得度」という情況は、人生の蹉跎といったことさら

に重い象徴的な意味を背後に潛ませるものではなく、それだけで完結した、なにくれとない春の野邊の情景に過ぎない。こうして主人公を取り巻く具體的情況を點綴することによって、作品には日常感覺が蓄積されるのである。

又あるいは「僮僕問我誰家去」の句を見れば、主人公の必ずしも計畫的ではない旅に不安を訴える僮僕を描いて、ある種の諧謔をさえ交える。その諧謔とは、日常における意圖と現實との齟齬を、些細なものとして達觀するところに生まれる。つまりこのような諧謔は、日常的文脈を前提とするものである。また「主人舂米爲夜食」では、岡を越え澗を辿って、日暮れてから宿を借りることになった農家の主人が、旅人のために米を舂いて夜食を作るそうしたささやかな厚意を、丹念に記している。こうした具體的な描寫を含むことによって、この詩は、傳統樂府に似て三人稱的な手法を採る「新題の樂府」でありながら、結果としてそれとは一線を畫した風貌を備えることになる。つまり主人公である「遠客」は卑近な日常性によって肉付けされることによって、作品中に典型に寄り添うように架空された第三者ではなく、現にここにある作者自身の姿を髣髴させるように、作品は出來上がっている⁽²³⁾。しかも讀者は一方において、作者張籍が、起身

の過程で必ずしも幸運ではなかったという傳記的事實を知っている。この様な條件が相乗することによって、この詩は、作者から切り離された客體ではなく、むしろ作者に固有の體驗を綴った一種の自傳的作品として讀むことが可能となるのである。

* いったんは三人稱化された對象「遠客」に、改めて作者自身を重疊させる。この張籍詩に見られる重疊の手法は、同時代の孟郊にも類似の作例を數多く見出すことが出来る。一例として孟郊の「長安羈旅行」。この詩は、『樂府詩集』(卷九五、新樂府辭)では張籍のこの「羈旅行」の直前に編次されている。

十日一理髮 每梳飛旅塵 三旬九過飲 每食唯舊貧
萬物皆及時 獨余不覺春 失名誰肯訪 得意爭相親
直木有恬翼 靜流無躁鱗 始知喧競場 莫處君子身
野策藤竹輕 山蔬薇蕨新 潛歌歸去來 事外風景眞
この「新題の樂府」は、諸注ともに、貞元八年前後、孟郊が進士に落第したときの制作とする。注したいのは、詩中の主人公「余」「君子」は、長安の春にあたって「失名」し、「歸去來」を潛かに歌いながらわが身の不遇を嘆く人物として描かれるばかりで、それが作者自身を指すとは明記されていないことであろう。但だ、述べられている情況が、傳記的事實として知られる作者孟郊の進士落第の情況と如實に重疊するために、詩中の

盛唐から中唐へ(松原)

主人公が孟郊に同定されているに過ぎないのである。

(八) 歌行の變容―その三

そもそも「新題の樂府」は、その母胎となった歌行とは一線を畫して、自己の體驗に即した一人稱的な抒情をこととせず、傳統樂府の手法を發展的に繼承しようとする試みであった。しかし次に取り上げる作品は、表面は、作者自身の情況を撥無した三人稱的、傳統樂府的な手法を採りながら、全篇を一つの暗喩とすることによって、作者自身の所懷を述べる作品へと轉化するのである。

節婦吟寄東平李司空師道 張籍

君知妾有夫 君 妾に夫有るを知りて
贈妾雙明珠 妾に雙つの明珠を贈る
感君纏綿意 君が纏綿の意に感じ
繫在紅羅襦 繫けて紅の羅襦に在り
妾家高樓連苑起 妾が家の高樓 苑に連なりて起こり
良人執戟明光裏 良人 戟を執る 明光の裏
知君用心如日月 君が心を用ふること 日月の如きを
知るも

事夫誓擬同生死 夫に事へて 誓ひて生死を同じくせ

んと擬す

還君明珠雙淚垂 君に明珠を還して 雙淚 垂る

何不相逢未嫁時 何ぞ未だ嫁がざりし時に相ひ逢はざ

らん

この「節婦吟」が、古樂府「陌上桑」「焦仲卿妻」「羽林郎」等の、いわば「權力を持った男に誘われながらも、それを拒絶した健氣な娘」を主題とした一連の樂府を下敷きとし、換骨奪胎して出來た作品であることは、すでに明らかにされている。⁽²⁴⁾ その面を捉えるならば、古樂府の傳統を積極的に繼承した「新題の樂府」と見ることが出来るであろう。

この詩題には、制作の背景を記したいわば原注「寄東平李司空師道」が含まれている。⁽²⁵⁾ 淄青節度使である李師道が、張籍を幕客として辟召した。張籍のこの「節婦吟」は、その辟召を辭退するに際して制作されたものである。

この詩を考える上で注意點は、詩題の原注部分を除きたいわば作品本體は、「權力者による作者張籍の辟召」という事實を明示していないことである。つまりこれが描くのは、男の誘いを受けた人妻が、貞節を全うするためにその誘いを退

けるといふ、文字通りの節婦の姿に過ぎない。假に作品に「邪惡な權力者による義士の籠絡」という暗喩を讀み出してみたところで、それはあくまでも讀者の自由な解釋の一つに止まるものである。いわんや、その邪惡な權力者を「李師道」に同定し、義士を「作者張籍」と見ることは、憶測として許される可能性に過ぎない。⁽²⁶⁾ ——では、この作品の主題は、「節婦」を漠然と描くことに止まるものであったのか。そして原注「寄東平李司空」は、作品の外部にある消去可能な「落書」、ないしは作者自身によってもたらされた作品の解釋を惑わせる「雜音」にすぎないのであるうか。——しかしこうした懸念は、恐らく、作品を「文本」としてのみ理解しようとする近代的な文學觀に、必要以上に拘束された結果である。この場合の原注は、作品に添付されたものではなく、不可欠の有機的部分として作品に組み込まれたものと考えるのが、最も適當であろう。

この「節婦吟」は、特異な實驗の成果である。作品本文は、「場面の客體化」を實現して、そこには作者自身の體驗も、またそれを作者自身の一人稱的視點を通して行ふ描述も、完全に排除されている。しかしこの様にして構成された作品本文は、「原注」を點ぜられることによって徹頭徹尾

「作者自身」を述べる文脈によって浸透され、「權力者による作者張籍の辟召と、これを辭退する作者張籍の苦衷」を述べる一人稱的作品へと轉化されるのである。「原注」と作品との、有機的な一體化。この結果が、「場面の客體化」を徹底しながら、完全に一人稱性を實現した、矛盾の結晶としてのこの作品なのである。

(結 語)

中唐の文學が、盛唐文學のなだらかな連續の上に築かれたものではないこと、つまり兩者の間には、小さからぬ文學觀の斷絶があり、中唐文學は、盛唐文學の意識的な超克の上に築かれたものであることは、すでに何人かの論者によって明らかにされつつある。⁽²⁷⁾ 本稿は、この斷絶の意味するものを盛唐樂府と中唐樂府との相違に焦點を合わせて考察を加えたものである。

盛唐の文學は、それぞれの主題(様式)の中で、より一層の規範化・典型化を志向しようとするものであった。⁽²⁸⁾ それは例えば、邊塞詩は邊塞詩らしく、閨怨詩は努めて閨怨詩らしく作ることを、詩人たちは自明の價值と認めるような文學觀が支配する時代だった。この様な文學觀の前提となるところ

盛唐から中唐へ(松原)

では、あえて既成の典型を外れて、作品にその都度の趣向を凝らすようなことは、あたかも好きこのんで不揃いの傷物を作るようなものであり、積極的な價值を持ち得ないものであった。こうした志向が支配する盛唐的情況の中では、自然の勢いとして、作品は多様な主題に向かって分散するのではなく、少數の特定された主題(様式)へと集中することになる。先に挙げた邊塞や閨怨は、その中の代表的な主題と言っても良からう。またとりわけ送別は、盛唐から中唐前期(大曆・貞元)にかけて、最も多くの作品を集める主題であった。その送別は、五言律詩型と「沿路の敝景」を主要な方法として、規範化された表現の様式に典型を持つものであった。⁽²⁹⁾ 一般の詩人たちは、當然のようにこうした主題に群れ集まって、典型に寄り添いながら、堆く作品を積み上げていたのである。

傳統樂府も、盛唐期においては、典型への志向という大きな時代の趨勢の中にあつたと見ることが出来るだろう。そしてここで言う典型化とは、傳統樂府が、傳統樂府らしくあること、つまり「視點の三人稱化・場面の客體化」さらには「表現意圖(主題)の未完結化」と稱すべき表現の様態が徹底されていることであつた。⁽³⁰⁾ この様な傳統樂府は、それと恰

も正反對の性格を持った歌辭文學「歌行」と截然と對立することによって、それぞれに固有の様式性を際立たせていたのである。

しかし典型を志向するこの文學觀は、大曆期を最後として、次第に後退していった。その趨勢は、様式化・典型化を極めた送別詩の、その減少に窺うことが出来るだろう。そしてこの文學觀の變化は、送別詩のみならずその時代の文學一般を覆うものであるために、樂府文學にも影響は及ぶことになったと考えられる。中唐期は、樂府文學の再編の時期である。新樂府の登場は、その目立った動きの一つである。又それ以外にも「張王之樂府」があり、孟郊や李賀も、それぞれに個性的な樂府を作っている。こうした樂府文學をめぐる多様化は、盛唐期の傳統樂府を結束していた「堅い様式」が解體し、その中に多様な様態が併存しうる状態になったことと對應するものである。本稿は、盛唐期の傳統樂府の様式を基準として、中唐の傳統樂府がその基準から如何にして逸脱したかを考察した。また傳統樂府の様式の解體は、非傳統樂府系の歌辭文學Ⅱ「歌行」にも影響をもたらした。そこで盛唐期の歌行の様式を基準にして、中唐期の非傳統樂府系の歌辭文學が、如何にしてその様式から逸脱したかを考察

したのである。

盛唐から中唐への文學情況の轉換は、盛唐的典型的の崩壞によってもたらされ、それゆえに中唐期の文學は、典型にとられない多様性を特徴としている、というのが筆者の假説である。本稿は、そのことを傳統樂府を中心とする歌辭文學を取り上げて例證しようと試みたものである。

〔注〕

(1) 傳統樂府とは、「古樂府」と、後世の文人の手になる「擬古樂府」、及びいわば新しい「古樂府」である「近代曲辭」との總稱とする。「近代曲辭」とは、郭茂倩『樂府詩集』卷七九に「近代曲者、亦雜曲也。以其出於隋唐之世、故曰近代曲」とあるもの。新しい樂府である近代曲辭は、それまでの古樂府・擬古樂府の表現様式をそのまま繼承するものであり、三者を併せて傳統樂府と呼ぶことが適當である。

(2) 初期の代表的な例として、『文苑英華』は樂府と歌行との別を設けずに、「樂府」で一括する(卷一九一—二二一)。

(3) 歌行(歌吟とも)を様式概念と見るか、形式概念と見るかで、一部の議論に混亂がある。しかし、例えば『分類補注李太白詩』の當該類別には古近體の多様な詩型が含まれていることを見ても、これを形式概念ではなく、様式概念と見るのが適當である。とは言え「歌行」は、多く、七言古體詩の詩

型を用いている（このため「七言歌行體」という名稱もある）。七言詩は、南北朝の後半期から、ようやく文人の詩型として採用されるようになった詩型であり、それ以前は、専ら「童謠」等の民間歌謠の様式としてあった。新來の、しかも民間歌謠との接點を留める七言詩は、漢魏以來の文人詩の傳統を持ち、「典雅で格調の高い五言詩」に比べて、歌辭文學を志向する歌行にとりわけ相應しい詩型と意識されることになる。——盛唐期の歌行は、多くこの七言古體詩を基調とし、ときに長短の雜言を交え、また「君不見」等の傳統樂府に特有の措辭を用いることによって、活潑に浮動する抑揚感の表出に腐心し、歌辭文學としての特質を演出した。

(4) 松浦友久『中國詩歌原論——比較詩學の主題に即して』大修館書店、一九八六年。初出は『中國文學研究』第八期（早稻田大學中國文學會、一九八二年二月）。

(5) 参照：松浦友久「李白「將進酒」は樂府詩か歌行か——「様式と表現機能」の視點から」（『中國詩文論叢』第一五集、一九九六年）。

(6) 盛唐期における大きな例外的存在は、杜甫である。杜甫は、歌辭文學の一方の柱である傳統樂府を殆ど作らず、また歌行においても、「兵車行」「三吏三別」といった盛唐的な歌行の様式から逸脱する作品を多く残している。この點で、杜甫は、後の中唐的情況を先取りする詩人と位置付けられる。

(7) 一例として、李白の傳統樂府「猛虎行」は、次の詩句に

盛唐から中唐へ（松原）

よって、安史の亂による兩京の混亂を描くと作品と解釋される。「秦人半作燕地囚、胡馬翻銜洛陽草。一輸一失關下兵、朝降夕叛幽薊城」。しかし詩中の主人公は、自らを楚漢の時期の英雄、張良・韓信になぞらえるばかりで、特定の二者に安史の亂に際會した作者自身であることを明らかにしようとしめない。こうして安史の亂は、ことさらに「楚漢の抗爭」と重ね合わされて、曖昧化されるのである。

(8) 『文選』卷二七では「古辭」、「玉台新詠集」卷二に據れば、魏の明帝の作とされる。古辭：「昭昭素明月、輝光燭我床。憂人不能寐、耿耿夜何長。微風吹闥闥、羅帷自飄揚。攬衣曳長帶、屣履下高堂。東西安所之、徘徊以彷徨。春鳥翻南飛、翩翩獨翱翔。悲聲命儔匹、哀鳴傷我腸。感物懷所思、泣涕忽霑裳。佇立吐高吟、舒憤訴穹蒼。」

(9) 京兆尹楊憑の左遷事件の經緯と背景については、参照：丸山茂「張籍「傷歌行」とその背景——京兆尹楊憑左遷事件」（『東方學』第六三輯、一九八二年）。

(10) 因みに「樂府詩集」の解題（「絶離知友、傷而作歌也」）を援用すれば、この時の張籍は、左遷されてゆくこの京兆尹を自己の知友と認め、そして哀傷する作となる。

(11) 『樂府解題』に「晉陸機云、渴不飲盜泉水。言、從遠役、猶耿介、不以艱險改節也」。この解題からも分かるように、「猛虎行」は、士人であることの高潔性を表明する樂府であり、猛虎の脅威を主題的に述べるものではなかった。

(12) 李白の「猛虎行」には、その冒頭に「朝作猛虎行、暮作猛虎吟」とこの樂府題を確認する言辭が見えるだけで、これ外には、猛虎（猛獸としての虎そのもの）に言及する文字は見えない。

(13) これらの作品に描寫された猛虎は、いずれも凶惡な爲政者の暗喩である。しかしその場合であっても、表面上、それが猛虎の描寫であることは、確認されなければならない。一例として李賀「猛虎行」：「長戈莫舂、強弩莫抨。乳孫哺子、教得生獐。舉頭爲城、掉尾爲旌。東海黃公、愁見夜行。道逢騶虞、牛哀不平。何用尺刀、壁上雷鳴。泰山之下、婦人哭声。官家有程、吏不敢聽」。この李賀の詩は、『禮記』（檀弓下）の説話「苛政猛於虎」を直截に踏まえて、官吏の苛斂誅求を椰揄している。

(14) 赤井益久「張王樂府論（上・下）」（『漢文學會會報』二六・二七輯、一九八〇・八一年）に調査がある。

(15) 「張籍の樂府は貞元十五年（七九九）三十四歳で登第する以前に製作され始めていた」（上注の赤井論文（上））。その後、李紳・元稹・白居易らが「新題樂府」「新樂府」を制作したのは、元和三〜四年（八〇八〜九）。さらにその後、元稹は諷諭的傳統樂府「樂府古題」を、その序に據れば丁酉（元和十二年）に制作している。因みに、その元稹の「樂府古題序」には「近代唯詩人杜甫悲陳陶・哀江頭・兵車・麗人等、凡所歌行、率皆即事名篇、無復倚傍。余少時與友人樂

天・李公垂輩、謂是爲當。遂不復擬賦古題。昨梁州見進士劉猛・李餘、各賦古樂府詩數十首、其中一二十章、咸有新意。余因選而和之。其有雖用古題、全無古義者。若出門行不言離別、將進酒特書列女之類是也。其或頗同古義、全創新詞者。則田家止述軍輸、捉補詞先螻蟻之類是也。劉李二子方將極意於斯文、因爲粗明古今歌詩同異之旨焉」と述べ、新樂府一邊の考えを訂正して、傳統樂府に諷諭機能注入する方法を再評價するように至ったことを明言している。

(16) 一例として孟郊「遊子吟（自註、迎母溧上作）」：「慈母手中線、遊子身上衣。臨行密密縫、意恐遲遲歸。誰言寸草心、報得三春暉」。この「遊子吟」は、『樂府詩集』では雜曲歌辭に分類される傳統樂府である。しかし白注によって、この作品が、溧陽の尉となった作者が、老母を任地に迎えたときの作であることが判明している。このように作者自身の日常的體驗が、地續きの形で作品に浸透することは、傳統樂府では本來排除されるべきことである。

(17) 自己の固有の體驗に基づきながらも、歌行が私的感情の表出を職分とし、新樂府のように、對社會的な公的思想の表出（諷諭）を含むことが少なかったことは、新樂府が、従來の歌行の様式に同調しなかったその最も積極的な理由である。

(18) 『樂府詩集』卷二「橫吹曲辭」の「出塞」に以下のように解題する。『晉書』樂志曰、「出塞・入塞曲、李延年造」……按『西京雜記』曰、「戚夫人善歌出塞・入塞・望歸之

曲」。則高帝時已有之、疑不起於延年也。唐又有塞上・塞下曲、蓋出於此。

(19) 王昌齡「出塞」其一：「秦時明月漢時關、萬里長征人未還。但使龍城飛將在、不教胡馬度陰山。」其二：「白花垣上望京師、黃河水流無盡時。窮秋曠野行人絕、馬首東來知是誰。」

(20) 附言すれば、この詩の主題は、閨怨であり、諷諭を主眼としたものではない。従って、この詩は「新題の樂府」ではない。従って、この詩は「新題の樂府」ではない。

(21) 一例として、傳統的な閨怨樂府に登場する女性。彼女たちは、若くて美しく、又決まったように運命に従順に、男の歸りを待ち續ける存在として形象化されている。

(22) 例えば「空篋引」に登場する狂氣に取り憑かれた男性。

(23) 三人稱的な手法を採りながら、細部の記述を日常に密着化することによって、作品を作者自身に引き寄せる。この方法は、「新題の樂府」ばかりではなく、「傳統樂府」に活用されることもある。例えば、前述の「春日行」を参照。

(24) 参照：丸山茂「張籍樂府「節婦吟」について」（日本大學人文科學研究所『研究紀要』二九號、一九八四）。

(25) 詩題は『全唐詩』卷三三二に據る。なお『唐詩紀事』卷三四には、單に「節婦吟寄東平李司空」とある。また洪邁の『容齋隨筆』三筆卷六には「鄆帥李師古又以書幣辟之、籍却而不納、而作節婦吟一章寄之」となっている。李師古は、李師道の異母兄である。

盛唐から中唐へ（松原）

(26) この時点で、前述の傳統樂府「傷歌行」が、原注「元和中和楊憑貶臨賀尉」の有無に拘わらず、「ある京兆尹の左遷」という事實が作品本文から紛れようもなく讀者に傳わってくるのとは、本質的な相違がある。

(27) 盛唐文學との異質性に着目して、中唐文學を理解するといふ視点を前面に押し出した代表的な論文集に、川合康三『終南山の變容（中唐文學論集）』（研文出版、一九九九年）がある。特にその中の「文學の變容」「詩は世界を創るか」「終南山の變容」等の諸論文を参照。また拙稿「韋應物詩考——禮上退居と「變風」の形成」（『村山吉廣教授古稀記念論文集』汲古書院、二〇〇〇年三月刊行豫定）を参照。

(28) 盛唐期の文化が、規範化・典型化を價值としていたことは、詩歌以外の文學Ⅱ散文にも、また思想にも指摘できるだろう。散文については、規範的韻律を備えた駢文の盛行、また儒學では、『五經正義』を頂點とした注疏學の權威化。

(29) 参照：拙稿「六朝期における離別詩の形成（下）の三——盛唐期の台閣詩人と送別詩の確立」（『中國詩文論叢』第一五集、一九九五年）。なお送別詩の制作は、盛唐、さらには大曆と、多作の傾向を強めている。大曆十才子、これに同時期の郎士元・皇甫冉・皇甫曾・李嘉祐・李益・戎昱を加えた十六人の詩人の作品数は、合計で二四七七首。うち送別詩は七三三首。送別詩の比率は、約三〇％。比率の最も高いのは韓翃の一六五首中の一〇〇首、約六〇％に達している。

(30) 傳統樂府は、言うまでもなく個々の古樂府題を採る作品の總體として存在している。従って、傳統樂府の典型化とは、下位的には、例えば閨怨を主題とする樂府が、閨怨樂府として、邊塞を主題とする樂府が、邊塞樂府として、それぞれに典型化を遂げることの總體として存在している。しかしここで強調したいのは、その總てを貫いたところに、傳統樂府の「視點の三人稱化」「場面の客體化」あるいは「表現意圖の未完結化」という様式が徹底されているということである。

(31) 送別詩の増減は、送別の機會の増減と對應するものではない。つまり、盛唐期に、人と人との離別が多かったのでもなければ、大曆期以降に、離別が減ったわけでもない。要するに、初唐から盛唐にかけて送別詩の様式化・典型化が進むと共に、制作數が激増し、大曆以降、典型を志向する文學觀の退潮と共に、典型化を極めた送別詩は、却ってその制作を減少させたのである。なお大曆と貞元期の送別詩を取り巻く情況の變化については、注(27)所掲の拙稿を参照。

〔追記〕 作例は、張籍を中心に掲げた。これは、中唐期の歌辭文學をめぐる多様性が、多くの詩人の中に分割されて存在するのではなく、この時期の張籍という一人の詩人において、多面的に出揃っていることを確認するためである。同様のことは、張籍以外の詩人を取り上げた場合にも、程度の差はあれ、確認できるであろう。

〔附記〕 本稿は、平成九年度専修大學研究助成(個別研究)「中國文學における離別詩の形成」の研究成果の一部である。