

# 亂の機能について

——六朝の辭賦を中心に——

## (一) 序

辭賦作品の形式的特徴の一つに、亂というものがある<sup>(1)</sup>。一篇の末尾にさらに短篇の韻文を添加する形式で、古く楚辭（屈原、宋玉の諸作品）のなかに複數の用例を見出すことができる。この文藝用語は、その特異な名稱のためか、中國文學研究においてかなりはやくから注目されており、とくに楚辭の研究者によって、その意味および淵源<sup>(2)</sup>についての研究が進められてきた。また、わが『萬葉集』の長歌に付される反歌が、この亂の形式に則ったとする向きがあり、日本上代文學の研究者の間でその影響關係の有無が論じられてもいる<sup>(3)</sup>。ところで、この亂の定義・機能については、これまでのところ「離騷」の亂辭に付した、後漢、王逸の「亂は理なり。

亂の機能について（井上）

## 井 上 一 之

詞指を發理して、其の要を總撮する所以なり」という注釋にもとづき、「亂は全篇の意を簡約する」（鈴木虎雄『賦史大要』）と見なすものが多い<sup>(4)</sup>。だが、いまあらためて個々の作例を仔細に吟味してみると、必ずしも「簡約」とばかりは言えないものも見受けられる。とくに漢代より後の作品にその傾向は著しいようである。そこで本稿では、亂の歴史性という観点から六朝時代の辭賦作品を検討し、亂の機能および賦の構成法という問題について、少し考えてみたい。

## (二) 漢賦の亂

六朝時代の亂辭を検討するまえに、それ以前、すなわち漢代の亂辭の概況を見ておこう。現存する漢賦は、斷篇・殘句を含めるとおよそ二八〇篇あり<sup>(5)</sup>、そのうち亂辭を「亂曰」

という記號をもつものとして、次の一五篇（内譯は前漢、七篇、後漢、八篇）がある。

武帝劉徹「李夫人賦」、東方朔「七諫」、王褒「洞簫賦」、同「九懷」、揚雄「甘泉賦」、同「太玄賦」、劉歆「遂初賦」、班彪「北征賦」、班固「幽通賦」、班昭「東征賦」、張衡「溫泉賦」、王逸「九思」、王延壽「魯靈光殿賦」、同「夢賦」、蔡邕「述行賦」。

\* 辭賦作品の篇末には「亂曰」のほか、「訊曰」「重曰」「歎曰」「詩曰」「系曰」「辭曰」「歌曰」「頌曰」等の語も見え、今日これらを等しく亂辭の記號と見なす論者も少なくない。しかし、これらの語はほとんどが一つか、二つの少数例であり、「亂曰」のように必ずしも安定したものではない（つまり、まだ記號化するに至っていない）。また歴史的に見ても、「亂曰」が發展變化したものでなく、むしろ「亂曰」と共時的に存在するものであることから、そこにはなんらかの意味的・機能的差異が存在すると考えるのが自然である。たしかに篇末（最終章）に置かれるという点において、廣義の亂辭と見なすこともできるが、本稿は亂の定義そのものを問いつ直すことに重點があるため、ひとまず考察の対象から除外しておく。なお近年の研究書類では「○曰」形式のほかに「已

矣哉（乎）」を亂の記號と見なすものがある。<sup>(6)</sup>これは「離騷」の亂辭、「亂曰、已矣哉、國無人莫人我知兮、又何懷乎故都」に由来すると考えられており、六朝後半から唐代にかけての辭賦作品において多用されている（現存資料中の初出は、陶淵明「歸去來」）。しかしこれも立論の都合上、いまは除外しておく。

右の諸賦はその篇題からも察せられるように、主題的にも、また題材的にもほとんどばらばらである。これまでの研究者が亂辭をもつ作品の系列を系統化しようとしながら、結局「付けても付けなくてもよい」という結論に落ち着いたのも無理はない。ただ、大きな傾向として言えるのは、——「溫泉賦」「魯靈光殿賦」「夢賦」の三篇を除いて——「おおむね騷體賦（大半が「××××××××、××××××××」の「離騷」の形式を襲う）だということである。逆に散體賦、なかでも漢賦の代表と目される「子虛・上林賦」のような「假設問答體」には一切採用されていない。これは漢代の社會のなかで、亂が騷體賦の形式的特徴と見なされていたことをある程度示唆するものと考えられる。とはいえ、騷體賦でありながら亂をもたない作品も現に存在しており、騷體賦は亂をもつ、と單純に結論づけるわけにはいかない。おそらく時代による變

遷とともに、創作状況の相違等、亂の有無に關するなんらかの基準はあったのだろうか、この問題は直接、本稿の趣旨に關わるものではないので、これ以上の論及はひかえておきたい。

さて、前掲の亂辭の内容を見てみると、たしかに通説のとおり「全文の要約」と見られるものが大勢を占めているようである。その典型的な作例として、前漢末、揚雄の「甘泉賦」(『文選』卷七)の亂辭を次に挙げてみる。

亂曰：

(本部の對應する句)

崇崇園丘、隆隱天兮。↓洪臺崛其獨出兮、檄北極之嶧嶧。  
 登降別施、單墜垣兮。↓鬼魅不能自逮兮、半長途而下顛。  
 增宮參差、駢嵯峨兮。↓駢交錯而曼衍兮、岷嶂隗乎其相嬰。

嶸嶸嶠岫、洞無厓兮。↓閔閔其廖廓兮、似紫宮之崢嶸。  
 上天之綽、杳旭冉兮。↓方攬道德之精剛兮、侔神明與之爲資。

聖皇穆穆、信厥對兮。↓蓋天子穆然、珍臺閒館、琬題玉英、蟠蛸螭護之中。  
 徠祗郊裡、神所依兮。↓於是欽柴宗祈、燎薰皇天、招搖

亂の機能について(井上)

泰壹。

徘徊招搖、靈棲遲兮。↓儋暗藹兮降清壇。

輝光眩燿、降厥福兮。↓瑞稷穰兮委如山。

子子孫孫、長無極兮。↓恤胤錫羨、拓迹開統。

この賦は、序+賦の本部(本體部分)+亂という、いわゆる三段式の構成をとっており、本部は内容の點から大きく三つの段落(＝場面)に分けられる。まず一段落めは、漢の成帝が世繼を得るために甘泉宮で祭天の儀式をとり行うことになった経緯を述べ、幸行の盛觀と甘泉宮までの道のりを描く。第二段落は「是に於いて大廈雲のごとく譎しく、波のごとく詭し」と、壮大な甘泉宮の姿を華麗な措辭によって描寫したのち、高く聳える「洪臺」、そこから望まれる周圍の景觀、數多くの美しい建築物などが敷陳される。そして「是に於いて事變じ物化し、目駭き耳回る」から始まる第三段落では、天子による嚴かな儀式の過程が順を追って敘述されてゆき、最後は「天子の恩澤が雨の如くにゆき渡って、君臣みな美德が備わり、その輝きは萬代まで續くであろう」(雲飛揚兮雨滂沛、于胥德兮麗萬世)という頌徳の辭をもって結ばれている。

以上の本部の後に置かれるのが、右の亂辭である。本部と對照すると、趣旨がまったく同じであることは容易に看取できるであろう。すなわち、第一・二句「崇崇たる圜丘、隆く天を隱う」から第七・八句「嶷嶷嶙峋、洞かにして匡り無し」までが、宮殿のスケールを描く本部第二段落到相當し、第九・十句「上天の緯、杳かにして旭卉たり」から第十五・十六句「徘徊招搖して、靈棲遲す」までが、祭天の儀式を詳述する第三段落に相當する。そして「輝光眩耀して、厥の福を降し、子子孫孫、長く極まり無し」の四句は、儀式の目的を説明する第一段落を踏まえ、皇室の繁榮を祈念するのである。

だが、こうした本部の各段落との内容的照應關係よりも、ここでとくに興味深いのは、亂辭の各句が本部のいずれかの句に意味的に對應している（右圖下段）、という點である。これは、作者揚雄が本部のなかの重要なポイントとなる句を選び、それを「××××、××××」〔楚辭〕「九章・懷沙」の亂辭の形式」という四言句によって表現しなおしたことを意味するように思われる。つまり、作者の創作意識において亂は、本部の觀念的・抽象的な要約——たとえば稱頌や諷諫といった作者の思想を重點的に述べる——ではなく、あくま

でも全文の摘要的復讐でしかなかつたわけである。それゆえ、この亂辭に本部と別の新しい情報が一切盛り込まれていないのは、ごく當然なことだと言つてよい。

もっとも、同一内容の反復繰り返しという、こうした亂のあり方は、辭賦の歴史の最初から確立していたわけではない。漢賦の主要な源流とされる楚辭には、「離騷」のほかに、「九章・涉江」「九章・哀郢」「九章・抽思」「九章・懷沙」「招魂」の五篇の篇末に亂が置かれているが、これらの亂の様態が必ずしも一様でないことは注目に値しよう。ことに「招魂」の亂辭は、本部（前文）とどういふ關連性があるのか理解に苦しむところである。この點について、清の蔣驥『山帶閣註楚辭』は次のように指摘する。

舊解亂爲總理一賦之終。今按離騷二十五篇、亂詞六見、惟懷沙總申前意、小具一篇結構、可以總理言。騷經・招魂、則引歸本旨、涉江・哀郢、則長言詠嘆。抽思則分段敘事、未可一概論也。余意亂者、蓋樂之將終、衆音畢會、而詩歌之節、亦與相赴、繁音促節、交錯紛亂、故有是名耳。

（「餘論」卷上）

ここで蔣氏は、まず楚辭の各亂が内容的にそれぞれ役割を異にする點を指摘し、「一賦の終りを總理する」という舊説に反駁を加えている。そして作品中における亂の役割が一樣ではないとすれば、朱熹『楚辭集註』が「亂は樂節の名」と説くように、當時の演奏形態との關連のなかで亂の定義を再考すべきではないか、と考えるわけである。この「亂」最終樂節」説に對して、游國恩『離騷纂義』は「實を蔽<sup>かく</sup>するの患なり」と批判するが、楚辭の亂における個別的相違に着目し、その役割について「未だ一概にして論ずべからざるなり」と斷定した點は評價してよい。

そうして見ると、「亂は其の要を總撮する」という王逸の定義は、必ずしも楚辭の時代の状況を踏まえたものではなく、むしろ王逸當時<sup>後漢中期</sup>の社會通念を反映したものでなかったかと疑えなくもない。實際、漢賦の亂辭中、現存する最古の作例である、武帝劉徹「李夫人賦」（『漢書』卷九七上「外戚傳」）を見ると、本部にはない別の新しい情報が亂辭のなかに少なからず存在しており、前漢中期の作者武帝が賦の亂をたんなる「全文の要約」とは考えていなかったことが理解されるのである。<sup>86</sup>

しかし、亂のこうした原初のあり方は次第に變容し、整備

されいったらしく、すでに見たように、前漢末の揚雄の頃には、王逸のいう亂の概念がかなり明瞭になっている。つづく後漢時代にも數多くの亂が作られているが、この定義を大きく逸脱するような作品がないことから、だいたいこの頃にはすでに安定した概念として賦作家たちに受け入れられていたと言えるようである。つまり、後漢時代の亂は「全文を要約する」ものであり、本部に對して從屬的・付屬的なものにならなかったと概括できよう。

ではこうした亂の機能はその後、どのように推移してゆくのであろうか。次に三國六朝時代の亂辭の實態を考察してみたい。

### (三) 陸雲「逸民賦」

三國六朝時代（魏晉南北朝隋唐の意）の辭賦作品として今日に傳わるものは、およそ九九〇篇（斷篇・殘句を含む）あり、そのうち次の計九篇の篇末に亂辭が見られる。

魏・曹植「蟬賦」、魏・孫該「三公山下神祠賦」、魏・嵇康「琴賦」、西晉・左芬「離思賦」、西晉・陸雲「逸民賦」、同「九愍」、宋・謝惠連「雪賦」、宋・顏延之「楮

白馬賦」、梁・江淹「江上之山賦」。

\* 九篇という数は、現存作品全體の數量から見ても、約四〇〇年という時代の長さから見ても、たしかに少ない。漢代の辭賦が約二八〇篇しか残っていないにもかかわらず、一五の作例をもつことを思えば、亂は後漢以後、徐々に衰退していった、という推測も成り立ちそうである。が、事實はそう單純なものではないだろう。というのも、唐代になお依然として亂辭が作られているからである。そもそも、現存する六朝辭賦の大部分は、『北堂書鈔』『藝文類聚』『初學記』といった隋唐代の類書に依據するものである。言うまでもなく、これらの類書は節録をその基本的性格としており、篇末に置かれる亂辭まで収録するケースは稀少だと言つてよい。これら九篇中、曹植「蟬賦」と孫該「三公山下神祠賦」を除いて、ほかの作品が『文選』などの總集、『晉書』などの史書、および本集では亂を伴いながら、類書のなかではそれが削除されていることは、この點を傍證するものであろう。したがって、完篇の乏しい現状にあつては、運よく残つたこれら少數の作例に即して、時代の趨勢を推し量つてゆくしかないわけである。

右の九篇を見ると、それぞれに検討すべき點は少なくないが、ここではそのうち、陸雲「逸民賦」、謝惠連「雪賦」、そ

して江淹「江上之山賦」を取り上げることにした。これはこの三篇が亂の進化の過程、および賦家の亂に對する意識の變化をよく傳えているように思われるからである。

「逸民賦」は、宋刻本『陸士龍文集』（北京圖書館所藏。いまはこのテキストを底本とした『陸雲集』『中華書局、一九八八年』を用いる）に收められる。「與平原書」（其の三）によると、この賦は、皇甫謐の『高士傳』を讀んで刺激を受けた作者が謚に贈るために作つたものらしく、隱遁と出仕をめぐる、皇甫謐とある人の議論を意識したとおぼしい表現が本文中、隨所に認められる。

その議論とは——ある人が謚に勧めて「名分を正してひろく人と交わつたらどうか」と言った。しかし謚は、「聖人でもなければ出仕と隱棲を兼行することは難しい。田里にあつても堯舜の道を楽しめるのに、なぜ世俗の利益に接することを重んじ、役人となつてあくせくして、名をなす必要があるのか」と答え、さらに「玄守論」を作つて反駁した……（『晉書』本傳）——というもの。

だが終生躬耕と著述の生活を實踐した皇甫謐と異なつて、このとき官界に身を置く作者陸雲にとって、謚の主張はただ

ちに受け入れられるものではなかった。そこで逸民の本質を究明し、自らの生き方を模索しようとしたのがこの賦である。篇題から隱者に對する憧憬の念をつづった抒情小賦と想像しがちであるが、實際は當時流行していた玄學の影響をよく受けた議論の文と言ってもよい。

賦はまず、序において作賦の趣旨を説明したあと本部に入り、

世有逸民兮、栖遲乎於一丘。委天刑之外心兮、淡浩然其何求。陋此世之險隘兮、又安足以盤遊。杖短策而逐往兮、乃枕石而漱流。

とうたいおこす。「天刑」は自然の法則。逸民は自然の法則に心を委ね、何も追いつめたりしない。「險隘」で「盤遊」しむことのできないこの世を避け、自然のなかに身を置くのである。ついで高岑に秋菊を食らい、玉泉に髪を洗い、朝に芳露を掲り、夕に幽蘭を玩ぶ隱者の悠々自適の姿と幽居の趣が羅列的に描寫されてゆく。

だが、世俗を超越したはずのこの隱者は、必ずしも達觀してないらしく、第一段落の最後で、

悲滄浪之濁波兮、詠芳池之清瀾。鄙終南之辱節兮、躓伯陽之考槃。眇清霄以寄傲兮、泝凌風而頽嘆。

と、世の混濁を悲愁慨嘆している。これを契機として、次の第二段落の議論が始まる。

玄微載晏、何思何欲。漂若行雲之浮、泊若窮林之木。咨有得之必喪兮、蓋居寵之召辱。……擠考終於遠期兮、顛靈根而自摧。殉有喪之假樂兮、方無身其孰哀。美達人之玄覽兮、邈藏器於無爲。

作者は述べる、深遠微妙なる義理に通じていれば、何も思ひねがうことはないはずである。高位高官もいつか辱められるように、手に入るものは必ず失うことになる。一方、名利をはなれて長命保身をねがう道もあるが、この肉體という根本が滅べば、そのねがいも碎かれる。ならば執着を棄て無爲の精神を持して、萬物の本質を見極めよう、と。その本質とはこうである。

物有自遺、道無不可。萬殊有同、齊物無寡。並家於國、等



朝于野。榮在此而貴身兮、神居形而忘我。

考えてみれば、萬物は一つひとつ異なっているように見え

て、じつは同じなのだ。この立場に立てば「家」も「國」に等しく、「朝」も「野」も等しい。すなわち、出仕も隱遁も歸するところは同じなのである。こうして作者は、「體は出仕しても心は隱者」という思想に歸着し、「曾て既に天爵を明らかにすれば、何ぞ人禍を憐悲せん。國風の皇恤を陋し、同に大雅を明哲せん」という語で賦の本部を結んでいる。六朝時代には、隱逸を環境的なものでなく、心のあり方の問題ととらえる「朝隱」の思想が盛行したが、この賦もこうした「朝隱」または「心隱」の思想的系譜に連なるものと評せよう。

さてこの後に次の亂辭が置かれている。

亂曰：

乘白駒兮皎皎、遊穹谷兮藹藹。

尋峻路兮崢嶸、臨芳水兮悠裔。

攀丘園兮暇豫、翳翠葉兮重蓋。

瞻洪崖兮清輝、紛谷與兮雲際。

欲凌霄兮從之、恨穹天兮未泰。

詠歡友兮清唱、和爾音兮此世。

「白駒」とは、『詩經』小雅「白駒」を典據とする語で、隱士・賢人にたとえる。作者はいう、隱者の乗る白駒に跨って、深い谷に遊んだり、丘や園に余暇を楽しんで、高い空のもとでゆったりとくつろぐのだ。大空を凌いで俗世を超越しようと思ってみても、天は必ずしも泰らかではない。それならば、わたしはこの世であなたと清らかに交わってゆくことにしよう、と。

既述のように、亂とは「全文の要約反復」であった。だがこの亂辭は、本部の内容を同語反復的に繰り返すようなことはしていない。第二段落における説理的表現はここでは影をひそめ、逆に冒頭「白駒の皎皎たるに乗る」は、本部にまったく言及されておらず、讀者に對して唐突な印象を與えるものである。そもそも、この亂辭には本部と大きく異なる點がある。それは敘述の「視點」である。

言うまでもなく、賦の本部は基本的に三人稱的視點から全體が客觀的に描寫されている。この點において、この賦はまさしく詠物賦と見なされるが、しかし一方、亂辭においては、



最後の二句「歡友を詠じて清唱し、爾の音に此の世に和す」から推察されるように、作者個人の視點（一人稱）が設定されておられ、作者はここで自分の立場＝表現意圖の明確化をはかっている。そうして見ると、「穹谷の謫謫たるに遊び」「丘園に繫しみ暇豫す」るのは、書き手自身であり、第一段落に描かれる山林の隱棲者（他者）ではないことになろう。これはつまり、ここでの「隱者」の描寫は本部の第一段落を踏まえたものではなく、張國星『六朝賦』<sup>(11)</sup>等が指摘するごとく、第二段落で言及した「心隱」の精神世界をより具體化したものと考えられるわけである。したがって、この賦における亂の役割は、説理的な本文の一部―第二段落の要點―を形象的に補充することによって、讀者により實感的な認識を與えることにあると言えよう。

ところで、亂辭におけるこうした視點の轉換という現象は、漢代の賦にはほとんど見られない。漢賦の亂辭は、基本的に「本部の内容の反復」であり、敘述の設定も本部と一致するのが常態なのである。また形式面においても、この亂辭はそれまでの賦に似ていない。「×××兮××、×××兮×××」という楚辭「九歌」の形式は、重厚さをそなえる「×××××、××××兮」という四言リズムとは異なるものと言える。この

亂の機能について（井上）

點は晉代の賦が形式的に漢賦の傳統の束縛からすでに解き放たれていたことを示唆するものであるが、同時に賦家の亂に對する意識が變わりつつあったことを物語ってでもいるだろう。わずか一例とはいえ、西晉の賦作家が賦の亂を――本部のたんなる付屬物としてではなく――作品全體の構成のなかで再考しはじめたことをここで確認しておきたい。

#### （四）謝惠連「雪賦」

宋の謝惠連「雪賦」は、『文選』卷十三「賦・物色」に収録される。篇題が示すとおり、雪をモチーフとする六朝詠物小賦のひとつである。ただ、傳統的な詠物賦とやや異なるところは、歴史上の人物（梁王、鄒陽、枚乘、司馬相如の四人）が對話を行うという、物語の手法・枠組みを導入している點であろう。これが、それまでの詠物賦の陥っていたマンネリズムを打破し、讀者に新鮮な印象を與えた所以である。では賦の内容を簡單に見てゆくことにしよう。全文は大きく四つの段落に分けることができる。まず第一段落は、

歲將暮、時既昏、寒風積、愁雲繁。梁王不悅、遊於兔園。乃置旨酒、命賓友。召鄒生、延枚叟。相如末至、居客之右。

俄而微霰零、密雪下。王乃……授簡於司馬大夫。曰、抽子秘思、騁子妍辭。侔色揣稱、爲寡人賦之。

と、物語の状況設定——前漢の梁孝王が鄒陽、枚乘、司馬相如らと兔園で宴會を催しているとき、折しも雪が降り出した——を説明する部分。ここで示される言説は語り手Ⅱ作者が、聞き手Ⅱ讀者に對して發せられるものであるが、この後の言説は、物語世界内の語り手——司馬相如、鄒陽、枚乘——が梁孝王に對して語りかけるものであり、物語の質が異なる點に注意したい。

次の第二段落は、本作品の中心をなすもの。「雪の美しさをありのままに、わたしのために賦してくれ」と、梁王から命を受けた司馬相如が「雪賦」を作ることになる。

相如の賦はまず、

若乃玄津窮、嚴氣升。焦溪涸、湯谷凝。……霰浙瀝而先集、雪紛糅而逐多。

と、雪が形成される過程から説き起こし、ついで雪の美しい形状を華麗な措辭によって敷陳してゆく。

其爲狀也、散漫交錯、氛氳蕭索。……既因方而爲珪、亦遭圓而成璧。眇隰則萬頃同縞、瞻山則千巖俱白。……

そして、最後は「霜雪の交はり積もれるを踐み、枝葉の相ひ違へるを憐れむ。遙かなる思ひを千里に馳せ、手を接して共に歸らんことを願ふ」と、望郷の思いを述べてこの賦を締めくくっている。

つづく第三段落は、相如のこの賦を聞いて、興を催した鄒陽が二首の歌を作る場面を描く。その歌（「積雪之歌」と「白雪之歌」とは、次のようなものである。

携佳人兮披重幄、援綺衾兮坐芳褥。  
燎薰鑪兮炳明燭、酌桂酒兮揚清曲。

（「積雪之歌」）

曲既揚兮酒既陳、朱顏醜兮思自親。  
願低帷以昵枕、念解珮而褫紳。  
怨年歲之易暮、傷後會之無因。  
君寧見階上之白雪、豈鮮燿於陽春。

（「白雪之歌」）

前者は酒宴の優雅なさまを詠じた敘景の詩。一方、後者は“人生短促”の嘆きをつづつた抒情の詩である。賦の本部中に詩歌を挿入するこうした形式は、楚辭「漁父」(滄浪の歌)を淵源とし、漢代の諸賦のなかにもしばしば見受けられるもので、ここはその伝統的な手法を繼承していると思われる。

ただし、それらの詩歌(系詩)を伴う作品は一般的に亂をもたないのがふつうである。それは篇末近くに置かれる歌が、作品に收束感を與えるからであるが、この賦の作者はさらに筆をすすめて、「王乃ち尋繹し吟詠し、撫覽し扼腕す。顧みて枚叔(枚乘)に謂ふ、起ちて亂を爲れ、と」と述べている。その枚乘の亂が最終段落である。

亂曰：

白羽雖白、質以輕兮。

白玉雖白、空守貞兮。

未若茲雪、因時而滅。

玄陰凝不昧其潔、太陽曜不固其節。

節豈我名、絜豈我貞。

憑雲升降、從風飄零。

值物賦像、任地班形。

亂の機能について(井上)

素因偶立、汚隨染成。

縱心皓然、何慮何營。

大意を示せば——白羽も白玉も、白い點では雪と同じであるが、雪が時に従って變化するのに及ばない。厳しい寒さのなかでも潔白さを失わず、日の照るときには節を固持することなく消えてゆく。物に従って柔軟に形を變え、状況において色を變えてゆく。とらわれぬ自由な心は何の氣がかりもない。

さて、問題のこの亂辭であるが、内容的に見ると全文(＝司馬相如の「雪賦」)の反復でもなければ、簡約ということでもなさそうである。相如の賦は雪の形狀を描寫しても、その性質には言及していないからである。では、この亂辭は本作品においてどういう役割を果たしているのだろうか。なぜ作者はこの賦に亂を付したのだろうか。

私見によれば、これは「モード(mode、デイスコースの類型)の轉換<sup>12)</sup>」という點に關係しているように思われる。まず本作品全體の枠組みから言うと、登場人物たちの話のやりとりを軸にしていることから、基本的には時間の経過にそって出來事を敘述してゆく、敘事型(narrative mode)のモー

ドである。だが賦の内部を見ると、相如の賦、鄒陽の歌、枚乗の亂の三部分は、必ずしも敘事型で統一されていない。相如の「雪賦」は雪の美しさを客観的に描寫する描寫型 (descriptive mode) を基調とし、鄒陽の「白雪之賦」は酒宴の歡樂と人生の一回性に對する嘆きを一人稱的視點から率直に述べる抒情型 (lyrical mode) であり、そして枚乗の「亂」は雪の特長を比較對照によって理論的に論じる説示型 (expository mode) のモードを採用している。これを圖式化すれば、次のようになる。

第一段落 || 導入部分・序 || 敘事型

第二段落 || 司馬相如の賦 || 描寫型

第三段落 || 鄒陽の歌 || 抒情型

第四段落 || 枚乗の亂 || 説示型

このように「雪賦」では、一篇の作品のなかに、多彩なモードを採用し敘述していることは留意されてよい。

ところで、賦という様式の基本的な性格は、「體物敷陳」だと言われる。これはすなわち、事物を説きつくすということにほかならない。詩が事物の切斷面を描くの對して、賦

はその全體を描く、というより描きつくすわけである。こうした性格ないし認識は、漢代のみならず、ふつう賦が小品化したと言われる六朝時代（實のところ小品化の現象が顯著になるのは、六朝の後半、齊梁のころである）にあつても、なお依然として存在していたと考えられる。たとえば、當時の人々が賦作品を批評する場合、そこに書かれていることよりも、書かれなかつたこと、漏れていることを重視している事實は、<sup>(13)</sup>かれらの意識のなかで、賦がなお全體性・網羅性をもつ様式と考えられていたことを物語っているだろう。したがつて、この賦の作者謝惠連においても「賦は對象を描きつくすもの」という意識が、多少なりとも存在したことは間違いない。

こうした様式的理念を實現するために、漢代の賦作家たちが描寫型のモードを用い、統一された視點のもとで對象（素材）の全體を描くことに力を注いだことはよく知られている。結果、賦は長篇化してゆくこととなった。だが、すでに見たようにこの賦の作者はこうした方法を採用していない。かれが試みたのは、一つの作品のなかに多様なモードを盛り込むという手法である。

この多様なモードを兼用するという手法は、賦の傳統から

見れば異端であるが、「事物の全體を描きつくす」という賦の理念を實現するという點では同じものと言える。というのは、描寫型の語り口では、雪にまつわる故事や雪の舞い落ちる風景を描くことはできても、降雪によってひとが抱く様々な感情、および雪の本性から導き出される思想・教訓といったものを表現することは難しいからである。しかし、歴史上の人物による架空の對話という枠組みを設定し、そのなかでモードを切り替えてゆくことによって、素材Ⅱ雪の全體を描くことは可能である。そして、このモードの切り替えにあたって、作者が利用したのが、賦中の系詩（歌）と賦末の亂辭であることは改めて説明するまでもなからう。

周知のように、雪という素材は詠物賦においてとくに新しいものではない。現存作品に限ってみても、西晉の孫楚、東晉の李顥、伏系之らによって何度も取り上げられており、宋代當時においてすでに描きつくされた文學的素材であったと言える。それゆえ、同じようなやり方で先行作品を超えてゆくことは、必ずしも容易なことではなかったはずである。

こうして見ると、「素材の全體を描きつくす」という賦の理念を實現するうえで、亂が重要な役割を擔っていることが理解されよう。思えば、この「モードの轉換」という機能は、

亂の機能について（井上）

亂が賦の本部の外に置かれる（といってもテクスト内部にある）という性質によるものである。それを漢の賦家たちは本部の反復要約のために使用し、それ以上のものを求めようとはしなかった。一方、本作品の作者は亂のこうした性質に着目し、賦の構成要素のひとつとして積極的な意義を見出したわけである。私たちはここに作者の個人差というより、時代の懸隔を感じざるをえない。六朝後半の文人たちにとって、亂はすでに作賦の規則——規制的・慣例的——ではなく、手法となっていたのである。

### （五）江淹「江上之山賦」

最後に、梁の江淹「江上之山賦」を見てみよう。江淹は今日、「雜體詩三十首」（『文選』卷三十一）などの詩作品でよく知られるが、實のところかれの本領は詩ではなく、賦の分野のほうにある。現存作品數四十篇<sup>14</sup>という數だけとってみても、齊梁期隨一の分量であり、六朝後半最大の賦作家と言っても言い過ぎではない。

「江上之山賦」は、明翻宋刻本『江文通文集』（『四部叢刊初編』所收）に收められる。わずか二四四字の小賦であるが、唐の張悅「江山愁心賦」など、後世の賦に與えた影響は小さ

くない。賦の全文は以下のとおりである。

潺湲瀕浴兮、楚水而吳江。刻劃嶄峯兮、雲山而碧峰。挂青蘿兮萬仞、豎丹石兮百重。嵯峨兮巖壘、如劉兮如削。嶢嶢兮尖出、巖岬兮空鑿。波潮兮吐納、岵峯兮積沓。蝸罅兮赤尾、鼉鼉兮匱匱。見紅草之交生、眺碧樹之四合。草自然而千花、樹無情而百色。

嗟世道之異茲、牽憂恚而來逼。惟爐炭於片景、抱絲緒於一息。每意遠而生短、恆輪平而路仄。信懸天兮竊味、豈繫命於才力。既群龍之咸疑、焉衆狀之所極。俗逐事而變化、心應物而迴旋。既歛翕其未悟、亦緯繡而已遷。伊人壽兮幾何、譬流星之殞天。悵日暮兮吾有念、臨江上之斷山。雖不敏而無操、願從蘭芬與玉堅。

亂曰、折芙蓉兮蔽日、冀以盪夫憂心。不共愛此氣質、何獨嗟乎景沈。

この賦の本部は大きく二段落に分けることができる。まず第一段落は、篇題にある「江上の山」の景物を描くところ。勢いよく流れる江水、そのなかにそそり立つ山、重なり連なる峰々、水中を泳ぐ魚や龜、山中に生い茂る草木などが、

騷體の形式と數多く奇字によって描寫されている。こうした措辭は、あるいは劉安の「招隱士」をいくらか踏まえているかもしれない。だが「招隱士」における自然が不快なものとして描かれるのに對して、この賦の作者は好ましいものと捉えている點は大きな相違である。

次の第二段落は、敝景から抒情へと轉じる。前段末の「草は自然にして千花あり、樹は無情にして百色あり」を受けて發せられるのが、「世道の茲に異なるを嗟き、憂恚に牽かれて來り逼る」という、「世道」に對する慨嘆である。作者はいう、高邁な志を抱き、前途の平坦なることを思い願つても、この短い人生の途上で挫折や失意に遭うのが現實なのだ、と。ついで「俗は事を逐ひて變化し、心は物に應じて迴旋す。既に歛翕にして其れ未だ悟らず、亦た緯繡して已に遷る」と、人心の移ろいやすさを嘆く。「緯繡」は背き違ふこと。「離騷」の「紛總總其離合兮、忽緯繡其難遷」にもとづく語である。「わずかの間で人の心がくいちがって疎遠になる」とは、俞紹初・張亞新『江淹集校注』（中州古籍出版社、一九九四年）が指摘するように、あるいは作者の個人的體驗を踏まえているのかもしれない。そして人壽のいくばくもないことを嘆き悲しむ作者は、「不敏にして無操と雖も、願はくは蘭芬と玉

堅に従はん」と、自らの決意を示して、賦の最後を締めくくっている。

一方、篇末の亂辭はわずか4句の短いものである。一句め「芙蓉を折りて日を蔽ふ」は、おそらく「離騷」の「折若木以拂日、聊逍遙以相羊」を踏まえるだろう。「離騷」の句は、天に登り崑崙山に至った屈原が、傳説の若木の枝を折り日光を拂って徘徊躑躅するさまを描くものであるが、ここでは江上の美しい夕景に臨んで悲しみたらずむ作者の姿を表す。次の句の「憂心」は、『詩經』「邶風・柏舟」の「憂心悄悄、愠于群小」を出典とする語で、「世道」の艱難に對する作者自身の憂いをさすものと見られる。

だが、この後の二句がわかりにくい。三句めの「此氣質」は、第一段落にある「江上の山」＝自然の高潔な氣質をさすのであろうが、もとより作者はそれを「愛」するものであって、厭うものではけっしてない。また、「獨り嗟く」とあるが、その主語はだれなのか。もしそれが作者自身であるとしたら、「共に」とはだれともになのか。そもそもこの作品はだれを讀者として想定しているのだろうか。

曹道衡「江淹作品寫作年代考」(『中古文學史論文集續編』「文津出版社、一九九四年」所收)によれば、この賦は宋の

亂の機能について(井上)

泰豫元年(四七二)に作られたものである。<sup>(15)</sup>この年、作者二十九歳。前年(泰始七年)に建平王劉景素に従って荊州に赴任し、この年も建平王の主簿として引き續き荊州の幕府にあった。ところが、この頃、泰始二年(四六六)以来ほぼつねに幕僚として仕えてきた主君劉景素との關係がにわか悪化する。この間の事情について江淹自ら次のように述べている。

轉巴陵王右常侍、右軍建平王主簿。賓待累年、雅以文章見遇。而宋末多阻、宗室有憂生之難。王初欲羽檄徵天下兵、以求一旦之幸。淹嘗從容曉諫、言人事之成敗。每日、殿下不宗廟之安、如信左右之計、則復見麋鹿霜棲露宿於姑蘇之臺矣。終不以納、而更疑焉。(「自序」)

要するに、宋末の混亂に乗じて謀反を企てる劉景素に對して、江淹はそれを思いとどまるよう度々諫めたが、逆に景素から疎まれるようになってしまったらしい。この後、兩者の關係は好轉することなく、元徽二年(四七四)、ついに景素の逆鱗にふれた江淹は、吳興令に左遷されることになる。

こうした傳記事實を踏まえたならば、さきほどの問題を解釋することもさほど無理ではあるまい。つまり、この賦は直



接には主君劉景素に對して書かれたものなのである。本部の最後の二句に、固い節操を保持する決意を示すのは、それを端的に示していよう。そして「此の氣質を共に愛せず、何ぞ獨り景沈を嗟く」とあるのは、美しい自然に關心を寄せることなく、ひたすら政治的野心を達成しようとする主君をさりげなく諫めたもの、と考えてよい。「わたしとともにこの自然を愛さず、どうしてあなたはひとり落日を嘆くのか」と。

したがって、この賦の本部は意味的に二重の構造をもっていると考えられる。對自的には自らの不遇感をうたうものがあり、對他的には自然と世俗を對比することで主君（讀者）の過ちを諷諫しているのである。もちろん、作者にとつて重要なのは、後者（諷諫）の方であろう。作賦の本來の動機は、謀反を企圖する劉景素との人間關係のこじれにあるわけだから。

このように作賦の動機を亂のなかで仄めかす態度は、おそらく當時の時代状況と無縁ではあるまい。従來の賦においては、作賦の動機や趣旨はふつう序のなかで述べられるが、賦序の通例としてその語り手 (speaker) は作者 (author) と一致するために、作者の意圖は直接讀み手に伝えられることになる。しかし、漢代よりもいっそう不穩な政治状況下にあっ

た六朝時代においては、こうしたやり方はときとして身の危険を招くことになりかねない。この賦のような諷諫を意圖する場合はなおさらである。したがって、本部の外部で、しかもテクスト内部にある亂において、ある種の虚構として作賦の動機＝諷諫を仄めかす方が、序において言明するよりも、相對的に安全であったと考えられるのである。ここには、六朝後半の表現者たちの置かれた困難な状況とともに、手法としての亂の新しい機能が示されているように思われる。

### (六) 結語

漢代において「全文の要約」であった亂が、その後、要旨の補充、デイスコースのモードの切り替え、作賦の動機の暗示、といった多様な機能をもつようになってゆくさまを西晉から宋末までの三つの作例を通して見てきた。

が、こうした變化はもとより結果であって、そこにはなんらかの原因が存在すると考えるのが自然である。そこで最後に、亂のあり方に變化が生じた一因または背景について、いささか私見を述べておきたい。

そもそも賦は、朗誦される文藝様式であった。漢代において楚辭が「誦讀」されていたことは當時の文獻のなかでしば

しば言及されているが、賦の新作も同じように公的な場において誦讀されていたと考えられる。たとえば、前漢の宣帝のとき、王褒が病氣の太子を樂しませるために自ら作った作品を誦讀し、さらに病の癒えた太子が、褒の「甘泉賦」と「洞簫賦」の二篇を後宮の貴人たちに誦讀させたことが、『漢書』「王褒傳」に見えている。また後漢の班固が賦の定義について、「歌はずして誦す、之を賦と謂ふ」（『漢書』「藝文志」）と説くのも、當時の状況を少なからず踏まえたものと考えられよう。

思うに、このような享受形態において、賦の亂が「全文の要約」であったというのは、それなりに意味をもっている。賦が第一義的に耳で聞くものであるとすれば、線的・前進的な作品の結末に要旨を示す方が享受者の印象・記憶に残りやすいからである。しかも賦は、敷陳を旨とする様式であるため、事物が上下左右に擴張的に列擧されてゆく傾向がある。こうした饒舌性による多様な變化を、亂において意味的に統一することは、享受者に對してある種の收束感を與えることになる。その際、「××××、××××兮」という安定感をもつ四言リズムがその効果をいっそう強めたであろうことは想像に難くない。劉勰『文心雕龍』「詮賦」に「亂は以て篇を

亂の機能について（井上）

理め、文勢を寫送（收束）す<sup>18</sup>とあるが、これは漢賦の實態に即した分析として讀むことができる。つまり、漢賦の亂辭が「全文の要約」であることは、必ずしも消極的な意義をもつものではなく、むしろ「全文の要約」であってはじめて、賦のなかで機能すると言えるだろう。

ところが、六朝時代になると賦をめぐる状況が様變わりする。すなわち、賦は目で讀むものになるのである。陸雲の書簡を讀むと、自ら書いた賦の草稿を兄陸機に頼んで添削してもらったり、また出來上がった作品を遠方の知人に手紙で送ったりしている様子が窺われるが、遅くとも西晉時代には賦の朗誦性ないし同時同座性は希薄化し、讀みものとして享受される（むろん二次的に誦讀することはあっただろうが）ようになっていたと思われる。

このように享受の重心が耳から目へと移行していったことは、享受者のみならず、表現者の意識にも少なからず影響を及ぼしたはずである。朗誦されるのであれば、時間の経過とともに音聲が消えてゆく（一回性）ため、意味を享受者の記憶にとどめる工夫が必要になる。しかし、基本的に何度も讀み返されること—すなわち讀書のリズムによって享受される—が前提となれば、こうした工夫はとくに必要なものでは

ない。むしろ、篇末に要旨を反復することは、かえって様式化された陳腐な印象を讀者に與えることになりかねない。

また、六朝時代になると短篇の作品が多く作られるようになり、本部の長篇性・饒舌性はしだいに失われてゆく傾向にあった。これは、「變化と統一」という、本部と亂との舊來の關係性を根底から覆すものである。それゆえ、亂において收束感を與えることにも從來ほどの意義を見出しえないわけである。

このように考えてみると、六朝の賦作家たちの置かれていた状況がある程度明確になってくる。つまり、「全文の要約」としての亂はその本來の役割を終えていたわけである。そこで、當時の賦作家たちは、本部との關わり、すなわち作品全體の構成のなかで改めて亂の役割・存在意義を模索してゆかねばならなかった。その試みが、亂の機能の多様化という現象を生み出していったのではないだろうか。

亂の歴史的變化の要因については、なお検討すべき點が少なくないが、本稿ではひとまず、享受形態の移行と賦の本部（本體部分）の變容という二點を指摘し、讀者諸賢の批判を乞いたい。

## 【注】

## (1)

亂は漢代以後、もっぱら辭賦作品に用いられるが、例外的にはかの文體においても使用されることがある。管見の及ぶ限りでは、以下の作品に見られる。漢・相和歌辭「婦病行」、同「孤兒（生）行」、魏・曹植「靈芝篇」、同「五冬篇」、晉・舞曲歌辭「窮武篇」、後漢・關名「巴郡太守樊敏碑」。

## (2)

楚辭の「亂」の意味については、これまでのところ、後漢の王逸の説に従って「亂は理」と見るものと、宋の朱熹の説に従って「亂は樂節の名」と見るものがある。後者について言えば、①『論語』「泰伯篇」に「師摯之始、關雎之亂、洋洋乎盈耳哉」とあること、②『國語』「魯語」に「昔正考父校商之名十二篇于周大師、以那爲首。其輯之亂曰……」とあること、③『禮記』「樂記」に「始奏以文、復亂以武」とあることを根據としており、説得力がある。亂そのものは、本來『詩經』の頃に用いられた音樂用語（これは曲の終わりに結尾として付されるもので、さしずめ西洋音樂のコーダ「Coda」に相當するであろうか）であったわけだが、それをなぜ「亂」と呼んだのか、またなぜ音樂用語が楚辭に用いられたのかは、論者によって意見が分かれる。詳しくは、星川清孝『楚辭の研究』（養徳社、一九六一年）を参照されたい。

## (3)

わが國の反歌が辭賦の形式から學んだとする見方は、中西進『萬葉集の比較文學的研究』（南雲堂櫻楓社、一九六三年）

などによって廣く支持されている。その論據となるのは、『荀子』の賦の末に「反辭」という短い韻文が置かれていること、そして『萬葉集』卷十七所載歌番號跡の大伴家持の書翰（前文）に、「式擬亂曰（式で亂に擬して曰はく）」として漢詩一首、短歌二首が記されていることである。ただし、青木正兒『支那文學藝術考』は、『亂』の形式が和歌に影響したと考へることは時代の上から見ても早すぎる」として、日本独自の發生と考へるべきだと主張する。また、吉井嚴『反歌考序説』（『萬葉』第二十六號、一九五八年）でも、「中國文學に於ける亂、反辭はやはり反覆要約の域を出ない」のに對して、萬葉の反歌には「反覆と言ふ傾向のものが非常に少ない」點を指摘し、亂との影響關係を否定している。

- (4) 主だったものに、麻守中『中國古代詩歌體裁概論』（吉林大學出版社、一九八八年）、葉幼明『辭賦通論』（湖南教育出版社、一九九一年）、曹明綱『賦學概論』（上海古籍出版社、一九九八年）、黃水雲『六朝駢賦研究』（文津出版社、一九九九年）などがある。なお中西進『萬葉集の比較文學的研究』第二章では、こうした通説とは別に、「末尾の抒情」という機能を指摘する。また袁濟喜『中國古代文體叢書・賦』（人民文學出版社、一九九四年）では、「主題を昇華する」ために亂を用いるともいう。
- (5) ここでは、「賦」と題する作品はもとより、枚乘の「七發」に始まる「七」體、宋玉の「九辨」に始まる「九」體、および亂の機能について（井上）

び賈誼「惜逝」等の騷體の諸作品も廣義の賦と見なして數える。なお、頌や設論に屬する作品は別の文體として除外している。

- (6) 「歸去來」の最終段落の「已矣乎」を亂の始まりを示す記號と見なすのは、金・王若虛『滄南遺老集』卷三四の次の發言に始まる。曰く、「已矣乎之語、所以便章而爲斷。猶系曰・亂曰之類」と。この後、錢鍾書『管錘編』（中華書局、一九七九年）がこの説を支持し、ついで李華主編『陶淵明詩文賞析集』（周振甫執筆、巴蜀書社、一九八八年）、程章燦『魏晉南北朝賦史』（江蘇古籍出版社、一九九二年）、黃水雲『六朝駢賦研究』などもこれに從っている。詳しくは、拙論「陶淵明『歸去來兮辭』の『已矣乎』をめぐって」（中國詩文研究会『中國詩文論叢』第十三集、一九九四年）を参照されたい。
- (7) 中島千秋『賦の成立と展開』（關洋紙店印刷所、一九六三年）第三章第四節では、亂をもつ賦作品の系列を、音樂の類、祭祀の類、招魂歌の類の三類に分けているが、最終的に「それが漢賦では終樂章として主題をのせる句型として類型的に用いられ、原初の意を失ったのであろう。そしてだんだんに形式化し、付けても付けなくてもよいようになり、主とする所は本文になったのである」と結論づけている。
- (8) 「李夫人賦」は、武帝が寵姫、李夫人の死に際して作ったもので、最愛の女性を失った悲しみが切々とつづらられているが、亂辭に見える兄弟、稚子、約束といった話は、本部のな

## 中國詩文論叢 第十九集

- かではまったく言及されていない。これは、李夫人が臨終の床において、ふとんで顔を隠したまま、息子（昌邑王劉髆）と兄弟（李延年、李廣利ら）のことを武帝に託した、という逸話に關連するものである。詳しくは、David R. Knechtges 『漢武帝的賦』（『第三屆國際辭賦學術討論會論文集』「臺灣國立政治大學、一九九六年」）を参照。
- (9) なおこのほかに、疑問の作として、陸機「羽扇賦」がある。これは『藝文類聚』卷六九では「亂曰」に作るが、本集では「辭曰」に作っており、「亂」であると確定できない。
- (10) 管見の及んだ限りでは、以下の作品に亂が見られる。王勃「遊廟山賦」、梁肅「過舊園賦」、劉禹錫「山陽城賦」。また劉禹錫「傷往賦」の篇末には「糸曰」が見える。
- (11) 張國星『六朝賦』（文化藝術出版社、一九九八年）では、この賦の亂について、「心隱」の精神世界を具體化し、第二段の形象の補充をなす、と説く。
- (12) モードの分類については、さまざまな見解がありうるが、ここでは小西甚一「分析批評のあらまし」（『國文學解釋と鑑賞』一九六七年五月號、至文堂）に従う。なお narration, description, exposition の三つのディスコースの性質については、クリアンス・ブルックスとロバート・ペン・ウォーレンの著書 "Fundamentals of Good Writing" (1956, Dennis Dobson Ltd) に詳し。
- (13) たとえば『續晉陽秋』（『世說新語』「文學」97所引）に、晉の袁宏が「東征賦」を作り、當時の名士を賦中に悉く擧げながら、ひとり桓温に言及しなかったために、伏滔に諫められ、温には恕まれた、という話が見えている。
- (14) 篇題に「賦」と名付ける作品が、二十八篇あり、そのほかに「山中楚辭」等の騷體の作品が十二篇ある。
- (15) 兪紹初・張亞新『江淹集校注』、劉躍進『門閥士族與永明文學』（付録「永明文學繫年」、三聯書店、一九九六年）でも同じく、泰豫元年の作とする。
- (16) 本句の「景沈」について、兪紹初・張亞新『江淹集校注』では、君主（劉景素）が危険に直面していることの比喩と見なす。
- (17) 四言リズムの表現感覺については、松浦友久『中國詩歌原論』（大修館書店、一九八六年）「五、詩とリズム」を参照されたい。
- (18) 通行本では「寫送文勢」を「迭致文契」に作るが、いまは唐寫本の文字に従う。なお「寫送」の解釋は、詹鍈『文心雕龍義證』（上海古籍出版社、一九八九年）に引く、戸田活曉、牟世金らの説による。
- (19) たとえば「與平原書」其三、其五、其十、其二十六など。参照：佐藤利行『陸雲研究』（白帝社、一九九〇年）。