

# 「越調詩」に関する一二三の問題

——唐代新声の残したものと——

松 浦 友 久

上代の漢詩文には、日本人の手になる漢文様式の多様性というだけでなく、中国古典文学のジャンル研究の立場からみて、注目すべき作品が少なくない。現在、「本朝文粹」「続文粹」等における「越調詩」も、そうした興味を感じさせる作品群である。本稿では、中国中世韻文の新しい様式が、上代日本の詩人たちにどう受けとめられたかというテーマの一環として、「越調詩」の韻文としての性格や、文学史的意義の問題について考えてみたい。

## 一

現在の上代詩文のなかで「越調」と記されるものは、「本朝文粹」(巻一)における「山家秋歌」(紀長谷雄)八首、「夏日閑居、詠庭前三物」(源順)三首と、「本朝続文粹」(巻一)における「秋日、於河陽旅宿、敬奉和入道肥州前史越調詩」(作者未詳)二首、計十三首である。その他「朝野群載」(巻一)にも紀長谷雄の二首をのせるが、これは「文粹」の八首連作のうち、最初の二首と同じものである。

山家秋歌八首 越調

紀長谷雄

一身漂泊厭浮名 試避喧喧毀譽声  
秋水冷 暮山清 三閒茅屋送残生(第一首)

幽栖何事且營營 菜圃荒涼手自耕  
溪水咽 嶺松驚 断腸媒介是秋声(第二首)

「山家秋歌」と題する連作だけに、いずれも、まず山里の秋の風物を中心におき、そこに生活する隱遁者の生活を描いている。「一身漂泊厭浮名……三閒茅屋送残生」(第一首)、「休世夢、断塵縁」(第三首)、「忘老至、計身安」(第七首)、「寂寞山家秋晚暉、門前紅葉掃人稀」(第八首)といった表現からは、作者(八四五〜九一二)のかなり晩年の作であることを想像させる。川口久雄博士の指摘されるごとく(『平安朝日本漢文学』、長谷雄には一般に隱逸趣味を詠んだ作品が多い。この連作も、そうした系列の一環として捉えてよいであろう。

同じく「文粹」巻一には、源順(九一一〜九八三)の三首をのせる。

夏日閑居、詠庭前三物 越調

松

庭風颯颯也亭亭 送夜声籠好雨星  
双鶴白 一牛清 清風今被幾人聽

竹

貫霜侵雪竹能勝 又引煙輕与月澄  
煙葉冷 月華凝 好招稚阮古時朋

(第三首「吾」省略)

「統文粹」の二首は、卷一の最後の部分に収められている。

秋日於河陽旅宿、敬奉和入道肥州前

史越調詩、本韻、

非帝文章無比方 五經義理箇中藏

循良吏 著作郎 万代賢名遠近揚

禪下早為内史、并掌西鎮

施理政、永為規模、故云

倚官昔事帝王尊 求道今歸法界恩

書妙偈 仰誠言 占居山麓避囂喧

來詩有書写経卷句、故云、

この両首に關しては、作者が明らかでない。すぐ前に排列される古調詩「初冬述懷」百韻は、「敦光朝臣」(藤原敦光)であるが「越調」については諸本いづれも作者を記さない。元來、勅撰三詩集にしても「本朝文粹」にしても、或る意味で同時代までの文壇勢力の反映という性格があるために、作者不明のものは、ほとんど収録されていない。この点は「統文粹」にしても同様のはずである。ことに、詩題において原作との關係がかなり明確に記さ

れていることからみると、採録當時この詩の作者が不明であったことは考えにくい。やはりこの前後の部分と同様に作者名があったものが、何度かの転写の際に失なわれたものだろう。とすれば、前後がともに敦光の作であるということからみて、これも彼の作品だった可能性は「おう考えられる。「文粹」の編者明衡の子で文章博士にもなり、「本朝帝紀」「統本朝秀句」「中善寺私記」などの撰者であること、さらに、「統文粹」における所収作品が五十一首と第一位を占めることなどを考えると、院政期の漢文学界に多角的な活動を示した敦光の作として、こうした言わば特殊様式の作品があったとしても不自然ではない。しかし、確実な証拠がない以上、推定は「おう推定にとどめておきたい。

「統文粹」のこの二首は、「循良吏 著作郎」(第一首)「倚官昔事帝王尊、求道今歸法界恩」(第二首)といった本文や「禪下早為内史、并掌西鎮、施理政、永為規模」という割注から判断すると——比較的若年に中務省の役人となって詔勅や宣命の起草に当った某人が、併せて、西鎮九州肥前肥後の官吏となり善政を布いたこと、その後出家して世俗をさけ、求道の生活に専一であることをたたえたものである。その「禪下」が具体的に誰をさすか、いまずぐには結論を出しにくいようである。

ところで、「文粹」から「統文粹」にいたる三種の作品のうち、九世紀後半から十世紀初頭にかけての紀長谷雄と十世紀中葉の源順とでは、約六〇七〇年のひらきがある。中国では晩唐から五代宋初におよぶ変動の時期であり、長谷雄の遺唐副使(正使は道真)の件が中止されたことに象徴されるごとく、兩國の正式国交

は、一おう停止されている時代である。従つて「越調詩」の日本への紹介も、おそらく弘仁期（九世紀初）から寛平期（九世紀末）の或る時点であつたと想像される。またそれに対応して作られた日本人の作品も、現存の十三首だけでなく、「統文粹」の二首が「奉和」の作であることにも明らかのように、多くの同種の作があつたと考えるべきであらう。

二

現存十三首の「越調詩」は、いずれも七七三三七の五行形式で、句数、字数および押韻箇所に関しては出入がない。また声律の面については、各句、きわめて厳密な律体である。たとえば、「山家秋歌」の、前掲二首と別の例を示せば次のようになる。

空山幽静水潺湲  
 独臥雲中不限年  
 休世夢  
 斷塵縁  
 莓苔唯展坐禪筵

（第三首）（◎印、押韻字）

卜居山水息心機  
 不脣人間駭是非  
 扁湖戸  
 掩松扉  
 秋寒只納薛蘿衣

（第四首）

まず七言句に関しては、右の例に限らず十三首すべて、いずれ

も二四不同・二六対が厳守され、下三連、孤平、孤仄等も避けられてゐる。三三句が混るため直接「粘法」に関する問題は起きないが、第一第二句間における二四六字の平仄は、いずれも反対になるように構成されている。

登臨南北又東西  
 本自幽人不定栖  
 （第五首）

門前秋水後秋山  
 咫尺蕭蕭眺望閑  
 （第六首）

次に三言句の部分について言えば、最も重要な第三字目の平仄が反対になるのは当然としても、次に重要な第二字目も例外なくそうであり、さらに、三言句の声律としてほとんど比重のおかれなはずの第一字の平仄までが、源順の第三首「含松影、封竹根」の例外をのぞいて、すべて平仄が対応する（ただしこの例外も、その他の作品における一律性からみて、「耐竹根」あるいは「致竹根」といった、字形の類似する仄声の誤字であるかもしれない）。ここで、声律と内容の関係についてみると、三三の部分はいずれも典型的な「対句」になっている。これに対して七七の部分には、「統文粹」の第二首「倚官昔事帝王尊、求道今歸法界恩」以外は声律上の対偶のみであり、内容上の対句にはなっていない。また最後の七言句は、声律的には第一句とまったく同一の形をとり、内容的には一首全体のまとめ——かりに起承転結を意識するとすれば、いずれも「結」に相応しいまとめのイメージを生んでいる（本文参照）。

「越調詩」の様式に関連して思い出されるのは、「経国集」巻十四に残る「漁歌」の連作である。嵯峨天皇の作品五首を中心とするこの十三首が、張志和の「漁父」を原作とする新しい「詞」の様式——「漁歌子」の系譜につらなるものであることは、青木正児博士以来すでに諸家の指摘があり、また別の機会に私見も述べた。

「経国集」の「漁歌」は、「漁歌子」一般とともに七三三七の形をとり、句数・句形・押韻の点では「越調詩」とまったく同一である。三三三の部分が対句であること、七七が一般に対句でないこと、これも同様であるが、声律の面では、「漁歌」は「越調詩」ほど徹底した律体ではない。三三三の対句の場合でも、第三字は例外なく平仄対応であるが、第二字に関しては「心自放・常狎鷗」(嵯峨天皇、第二首)「煙波客、釣舟遙」(同、第三首)「閑酌醉、独棹歌」(同、第四首)と、対応しない場合もかなりある。また七言句についても、「青春林下渡江橋、湖水翻翻入雲霄……往来無定帶落潮」(嵯峨天皇、第三首)や、「青春雨後雲天晴」(藤三成)など、二六対や下三連に関する拗体の作もみられる。むろん張志和の第一首を原作とする「漁歌子」の「詞譜」から言えば、三三句は「○○○○○」となるべきであるし、七言句は「二四不同二六対」や「下三連」にとどまらず、各句それぞれ一定の平仄が要求されるべきである。しかし別稿において触れたごとく、弘仁期の文壇にあっては、「漁歌子」が「填詞」として特定の平仄を必要とするという觀念は、当然まだ生まれておらず、従って同時代の中国の「漁歌子」(漁父)の諸作以上に「詞譜」の基準

から外れている。<sup>(付記A)</sup>むしろ、七言絶句のバリエイションとして扱われたとみるべきものであろう。その意味から言えば、同様の形式をもつ「越調詩」が律体以外の句をまったく持たないということは、作者たちが実作に当って、より一そう「律体」ということを意識した——それは、今日、必ずしも七絶との関係を意味するとは限らないが——という推測と同時に、当時、彼らが手にした中国先行作品としての越調の連作が、おそらく、かなり厳密な律体の声律をもつものだったことを想像させる。

韻文における、こうした声律面の追求と発展とは、必然的に、文字と音楽との結びつきを強めていく。唐代において、絶句が多く音楽に合わせて唱われたということも、絶句という形式と、それに内在する声律の面を切り離しては考えられない。そして「越調詩」は、本来そうした背景のなから生まれて来たものと言えるであろう。

### 三

「越調」は、中国古典音楽における音階名の俗称の一つである。十二宮(宮×十二律)、七十二調(商・角・徵・羽・変宮・変徵×十二律)の計八十四宮調のうち、唐宋音楽として実用に供せられたのは二十八調であるとされるが、その黄鐘宮から大呂羽に至る七宮二十一商は、それぞれに対応する「俗名」をもっている。<sup>(註8)</sup>「越調」は、そのなかの「无射商」に対応するものとして扱われるのが普通である。しかし「燕楽考源」には、このほかに「琵琶録」「補筆談」「碧雞漫志」の説として、「越調」が「黄鐘

商」に相当する旨が述べられ、さらに「補筆談」の一説として、「黄鐘宮」に相当するとも言っている。これらの言わば異説をどう扱かうべきかが問題になるが、ここではまず、「无射商」と「黄鐘宮」が、ともに「合」および「六」の音を「殺声」とするところに注目したい。すなわち、共通の殺声をもつことによって互いに「犯調」(今日の「転調」)の可能なこの両者は、実際の演奏上、かなり共通の要素をもつ宮調であったことが想像される。このことは両者の音階を具体的に知ることによって、より明らかになるだろう。「无射商」とは、十二律のうち「无射」を基音とした「商」から「商」にいたるオクターヴを言うわけであるから「黄鐘宮」が「黄鐘」を基準とする「宮」から「宮」までのオクターヴであるのと、使用音域の単位は、まったく同一である。唐宋期の「黄鐘」が絶対音として今日の何に相当するかは意見の分れるところであるが、いまかりに近似値として「D」(二)を用い、これを五線譜に示せば次のようになる。



右の両者においては、①基音が「无射」(C)であるか「黄鐘」(D)であるか、②変化記号としてFシャープを必要とするか、さらにGシャープとCシャープを必要とするかの相違しかない。加えて、当該歌詞の「殺声」が共通の「合」または「六」であり、相互に犯調が可能であるとすれば、両者が同一系統の宮調として転用されることは、必ずしも不自然ではないと言える。次に「黄鐘商」という異説であるが、この点はあまりよく分らない。しいて考えれば、「无射商」と「黄鐘商」とは、同じ「商七調」のなかで互いに隣接する音階であるため混同されやすかったのかもしれない。



右の両者の相違は、使用音域の単位が「全音」(二度)上に移行することと、それに伴う変化記号の多用である。ただ、ともに「商」から「商」にいたるオクターヴであることや、音域単位が二度しか違わないことなどから言えば、「黄鐘宮」について近い関係にある宮調だと意識されたのだろうか。ただこの点に関して

は或いはまったく立場をかえて、「越調」の名称のもとに、相異なる音階が、事実、併行して演奏されていたとみることも可能であろう。

ところで「越調詩」に関する先学の論としては、すでに「六字調」との関係が問題にされている。そこに指摘されるごとく、清の凌廷堪の「燕楽考源」には「補筆談、六字配黄鐘清、……又、黄鐘商今為越調、殺声用六字」の説が紹介されており、さらに、  
按……越調、即今俗樂之六字調、故殺  
声用六字也、今歌師、猶呼六字調為越調、  
と言っている。これを「越調詩」との関係において考えると、

——とくに、「作文大体」がすでにそうであるごとく、七七三三七の三三三の部分で六言句として考えたと——「殺声六字」との間に何らかの関連を想像する場合があります。しかし、この間は、或る曲の殺声（結声・住字・畢曲）——その歌詞の最後の押韻の部分の音——が「六」の音であることを示すもので、それは必然的に起声（第一押韻字の音）も「六」であることを示しはするが句形における六言句ないしは三言句との関連を示すものではない。さきに述べたように、越調（无射商）の殺声には「合」（黄鐘）および「六」（清黄鐘つまりオクターヴ上の黄鐘）が用いられる。したがって「越調詩」と「六字調」との関係を考えるとすれば、「越調詩」が或いは実際にこの様式で唱われたかという、その可能性においてのみ問題とすべきであろう。

#### 四

唐代から宋代にかけての各種の韻文が、音楽にあわせて歌詞として、実際にどのように唱われたかということは、現在、かなりむずかしい問題に属している。それは何よりも資料の不足に原因していると言えようが、それだけに断片的な材料にも、何らかの意味を見出していくことが必要になる。この点から「越調詩」をみた場合どうであろうか。

第一に、こうした特殊形式の連作がまったく日本だけで創作されることは考えにくく、やはり、他の特殊形式の韻文——廻文詩・字訓詩等——の場合と同様、同時代あるいはや前代の中国において、同一様式の連作が行なわれていたということが想像される。

第二に、そうした先行作品は、やはり「越調」の標題のもとに厳密な律体を通して各種テーマを詠ずるものであり、それは本来、少くともその様式の発生当時においては、実際に「越調」によって唱われたことが考えられる。

第三に、「碧雜漫志」（「説」）に言う「按明皇改婆羅門、為霓裳羽衣、属黄鐘商云、時号越調、即今之越調是也」の資料の示唆するごとく、そうした「越調」による韻文の演奏は、盛唐ごろまで溯る可能性をもっている。とすれば、句数・句形・押韻はまったく同一であり、平仄においてもかなり近似する「漁歌子」も、歌詞として唱われる場合には或いは「越調」によっていたかもしれない。「詞」のジャンルが「填詞」として創作される場合、基準として用いられる「詞譜」にしても、現行の「平仄の図」としての単に平仄式を示す「詞譜」以前に、音楽の楽譜に合せて平仄を配合する「楽譜」としての「詞譜」が用いられたことは否定しが

たいところである。それだけに、たとえば張志和の「漁歌子」が詞牌（詞調）としての「漁歌子」に定着していく過程には、この七七三三七の様式と、その第一首（西塞山前白鷺飛）の声律とが、越調の宮調に乗りやすかったから、——少くとも、越調と限定しないまでも、音楽に乗りやすかったから——ということとは、想像してよいのではなからうか。この意味で、姜白石（一一五五？）二三五？の自度曲（十七首・白石道人歌曲卷四）における「越調」に先立って、晩唐期の紀長谷雄（八四五〇九一二）の作品に明確に「越調」と記されていることは、——むろん「傍譜」や「板眼」の指示はないが、——中世韻文における文学と音楽との関係において、一つの積極資料と数えることができるであらう。つまり、「楽譜としての詞譜」から「平仄式としての詞譜」に移行する、微妙な過渡期の作品としてである。（註10）

## 五

けれどもこの場合、当時の日本において、「越調詩」本来の意義が正確に理解されていたかどうかは、かなり疑問である。「本朝文粹」や「続文粹」が、これを「雑詩」の部分に分類したことは、むしろ当然であらうが、ただその際、どういう意識において雑詩と考えていたかが問題である。この点に關しては、まず群書類従本「作文大体」に次のように言うのが、いろいろな意味で興味をひく。とくに、「越調詩」に關する従来の注釈が多くこの部分を引用している（大系「日本古典文学大系」等）という点で、テキストの異同とそれに伴う内容の当否とは、この際、大きな意味

をもってくる——

越調詩八病之隨一也 庚耕清韻 仮令

燈前談話吟咏幾 与我染毫欲曉更

花錦纏 柳絲絃 甌來終夜動心情

越調詩者、至第三句、具無七字、但上三字下三字相对也、

是句中対云也。

まず「八病之隨一」という言いかたであるが、これは群書類従本にのみみえる割注で、観智院本には見あたらない。おそらく、「庚耕（音とす）清韻」の部分とともに、群書本「作文大体」の「第五、詩病」の部にみえる「越韻病」「越調病」（観智院本にはこの部分もない）に相応する詩病として、後人が私注に加えたものが、転写に當り本文の割注に書き改められたものであらう。すなわち、その原拠と思われる「詩病」の部には次のように言う。

越韻病者、是尤可去、謬用相似之韻也、所謂清韻用青字等也。越調病者、可去之、文字之數、或有余句、或有不足之句也。（群書類従本「作文大体」第五・詩病）

ここでは「越韻病」と「越調病」が並列してあげられている。前者は「是尤可去」というように最も避けるべきものとして、「清韻」と「青韻」のような「古詩通韻」の範囲にわたる押韻を詩病として示すわけである（この場合「庚韻」と言わずに広韻系韻書の細目分類である「清韻」と言っている点は注意すべきであらう。とすれば、この詩病を立てた理由は、「広韻系韻目の韻の区分を越える欠点をもつ」という考えかたからであらうか）。次に「越調病」については、「可去之」と、やや軽い言い方である

が、「文字之教、或有余句、或有不足之句也」と言うように、現存越調詩の詩形を、ほぼそのまま詩病として扱かっている。

ここで、先に示した群書本「作文大体」の「越調詩」の部分にかえると、そこで「八病之随一也、庚耕清韻」と言うのは、明らかに、この前者「越韻病」に関する説明である。つまり「……更」(庚韻)、「……経」(青韻)、「……情」(清韻)が、「謬用相似之韻也」にあたるからであろう。しかし唐宋の近体詩においてそうであるごとく、上代日本の諸作品においても、こうした「広韻」(切韻)系二百教韻の細目を厳密に守るものはほとんどなく、これを「越韻」として詩病に数えることは、理論的にはともかく、実質的にはほとんど意味をなさない。この部分が、善本とされる観智院本「作文大体」にみえない点からも想像されるように、おそらく「越韻病」の定義は、広韻系韻書の分類に着目した後人の加筆によるものであろう。そしてその時期は、広韻系韻書への関心という点からみて、晚くとも五山文学の末期を下らないと思われる。

また「越調病」についても、「越韻病」との比較から言えば、「律体でありながら普通の近体詩の調べ(調子)を越えたもの」、つまり「長短に一定の基準のないもの」といった定義であることを想像させるが、「越調」の連作をそうした意味で詩病に結びつけることは、はなはだしい誤解であり、しかしまた、そうでないとすれば、それはそもそも「詩病」という觀念とは結びつかない。結局、この「越調病」も、「越韻病」の場合と同じく、「越調」に対する誤解から生まれた後人の附加とみるべきであろう。「越韻

病」「越調病」といった言い方が「文鏡秘府論」や「文章眼心抄」にまったく見えないことも、これを裏づけるように思われる。

ところで、このように群書類従本の疑問点を取り除いていくと、結局、観智院本の記述(付記)にはほぼ一致することになる。したがって、それは一おう「作文大体」の編者の、「越調詩」に対する解積の原型と考えていいであろうが、この場合でも「此越調詩者、至第三句、具無七字、但上三字与下三字、相对也、句中対」と言っているように、「越調詩」が七七三三七のリズムをもつ新しい様式の長短句であることを理解せず、七言絶句のパリエイションとして解釈している。もつとも、さらにこの部分をも「字体をさげた注の形式であるという点から——後人の附加とみることもできるであろうが、かりにそうだとすると、そうした注が加えられるところに、「越調詩」への伝統的な誤解の痕跡を認めることができるだろう。

それでは、「本朝文粹」「続文粹」や「作文大体」の編者はともかく、「越調詩」の作者自身の意識はどうだったであろうか。この点は明確な証拠がないのでむずかしいところであるが、「作文大体」の編者(藤原宗忠?)にしても、当時までの関係文献や学界一般の解釈に無関心ではありえなかつたはずであり、その意味から言って、本来「越調」によって唱わるべきものという意識は「越調詩」受容の当初から、ほとんど無かつたのではあるまいか。作者紀長谷雄は、九世紀から十世紀にかけての平安朝文壇において文学的には、かなり恵まれた環境にあったと言っている。大藏善行・島田忠臣・菅原道真らに学び、文章生(31才)文章博士(46



才)から大学頭(50才)に進んでいる。政治的には従三位中納言にとどまったが、六十八才の没年までの比較的長い文学生活にあつて、「漢書」「文選」「群書治要」の進講など、学者としての社会的地位は、当時の第一流のグループに属している。川口博士のすでに指摘されるごとく、<sup>(註1)</sup>彼には「春風歌」「落葉吟」「落花歌」「慣啄木曲」といった各種韻文様式への興味を示す作品が少なくない。こうした関心の方向をもつ長谷雄にとつて、先行作品としての「越調」の連作が、みずからの創作意欲をそそる様式であつたことは想像にかたくない。むしろ、一般的には、姜白石の自度曲における「越調」の詩(石湖仙・秋宵月)が、七七三三七でないことから知られるように、「越調」で唱われる韻文様式は必ずしもこれに限らなかつたであらう。しかしそれはむしろ、長谷雄から白石にいたる三百年の間における、「越調」および「越調詩」の変化の可能性ということに、より大きく原因するとみるべきであり、「山家秋歌」八首がすべて同一の様式であることから判断するかぎり、少くとも彼の手にした先行作品の「越調詩」がこの七七三三七であつたことは否定しがたい。

また、韻文様式の受容と消長という文学史的な立場からみれば、平安中期の源順、末期の「統文粹」の作者といつた後代の詩人にとつて、中国人の作品とともに日本人の手になるこうした先行作品が、彼らの意欲を刺激したことも事実であらう。その意味で、おそらく当時最初の「越調詩」連作を試みた紀長谷雄の存在は、上代日本における中国古典韻文のジャンル研究からみても、きわめて注目し得るものと言わなくてはならない。

#### 注1

「本朝文粹」には作者を「紀納言」と記す。長谷雄が中納言になるのは延喜十一年(没年の一年前)であるが、後代の編纂にかかるこうした詩文集の場合、多くは当該作者の極官を記す(「経国集」など)ので、創作年代を知る直接の資料にはならないように思われる。

2 川口久雄博士の統計によれば、「統文粹」の作者四〇人のうち、所収作品の多い順に言うと、藤原教光(51)大江匡房(40)藤原明衡(34)藤原敦基(13)……となる。<sup>(平安朝日八五〇頁)</sup>

3 十三首の連作のうち、最後の藤三成の作は、詩題に「七言漁歌、一首」とあるところから、従来連作に数えないのが普通であつたが、①内閣文庫慶長御写本には第三句「独酌濁醴味魚羹」の「独」の字がない、②その場合「酌濁醴味魚羹」となり三言句としては内容平仄ともにととのうが「独酌濁醴味魚羹」では七言句として不安定である、③最終句「蘆田飲了向江行」の第五字目が他の連作と同じ仄声で、「毎歌用ゝ字」の形と同じである、④「晴・明・羹・行」という韻字が嵯峨天皇の第五首と同一、つまり「次韻」の関係にあり、内容的にもきわめて類似している、等の点から考へて、「独」の字はむしろ後人の附加であり、詩題の「七言」もそれから生まれた附加の部分とみる方が自然なように思われる。

4 青木正児博士「支那文学芸術考」、川口博士前掲書、小島憲之博士「上代日本文学与中国文学」下・八白詩以前V(国語国文、第三十卷第四号)等。

5 八経国集論考（中国古典研究、第十二号）

6 注5拙稿。

7 参考、「詞曲史」（王易撰、広文書局）、「詞学通論」（呉梅著、香港太平書局）、「詠詞常識」（夏承焘・呉熊和著、中華書局）、「中国音楽史」（王光祈編、台湾中華書局）等。

8 「燕楽考源」には「无射商」の説として「朱子儀礼経伝通解」「姜白石集」「詞源」をあげる。また注7の諸書いずれも「无射商」として扱かう。

9 小島博士「本朝文粹」（岩波、日本古典文学大系、三五〇頁および四九五頁）。

10 「北詞広正譜」には「越調」に属する曲子が多数収められているが、言うまでもなくこれは北曲関係の越調の曲子を集めたもので、唐々宋初の「越調詩」と直接結びつけては考えられない。

11 川口博士前掲書二二七頁。

（付記）

A 現在「漁歌子」と「漁父」とは、一般に同一の詞牌として扱われるが、敦煌曲子系の五十字のものと張志和の第一首による二十七字のものとは、本来おそらく別系統の詞曲だったと考えられる。この点に関して任二北氏は、別系統というより、むしろ「漁父」を「漁歌子」の一パリエイションとみる立場のようであり、また名称混同の問題については、その起因を清の万樹の「詞律」における分類の粗雑さに求めておられる（敦煌曲子初探）。けれども、ここではむしろ、名称も内

容も類似する詞曲が同時代に併存していたということから生じた、非個別的・非個人的な漸次の混同とみるのが自然であり、その時期は唐末五代ごろまで溯るように思われる。

B ただし現行の観智院本の本文は

燈前談話幾吟詠 与我染毫欲曉更◎

花錦綉 柳絲輕 駝米終夜動心情◎

であり、「広韻」の韻目では「更」（庚）「輕」（清）「情」（清）となるが（平水韻で、第一句「詠」は去声「映」韻（平水韻）であって現存の越調詩一般とは押韻が異なる。この場合、第一句不押の形式があつたというよりは、「作文大体」の、写本としての流動性からみて、別字の誤写（おそらく「評」韻か）とみるべきであろう。

（小稿は、早慶中国学会 第一回・一九六五 公開學術講演会で  
の発表「越調詩について」に加筆したものである。）