原初的「古詩」の性格

―『楚辞』九歌との関わりを手がかりとして―

柳川　順子

五言詩という文学ジャンルは、漢代に芽生え、魏の建安文壇に至って一挙に開花した。建安詩人たちが、漢代の五言詩から多くを摂取していることは周知のとおりだ。それでは、漢代の五言詩はそもそもどのような素性を持つものなのか。この問題について考察することは、建安文壇の性格、及びその文学史的位置を解明することへとつながるだろう。そうした見通しの上に立って、本稿では特に、五言詩の祖たる「古詩」に的を絞り、その中でも最古層に属すると思われる作品の基本的性格を究明したい（1）。そして、そのための一つの方法として、「古詩」から『楚辞』九歌、更にその句型を踏襲した漢代の九歌型歌謡に向けて補助線を引いてみたいと思う。というのは、九歌、及び同句型の漢代歌謡は、五言詩という文学ジャンルの外にありながら、原初的「古詩」の成立と浅からぬ関係性を持つ作品群ではないかと推測されるからである。はたして両者の間に有意な影響関係はあったのか。あったとすれば、それはどのようなかたちでの交渉だったのか。こうした疑問を解き明かしながら、原初的「古詩」の性格について、一つの試論を提示したいと思う。

一

「古詩」の始原的性格を明らかにするためには、まずその原初的な作品を提示しておく必要があるだろう。「古詩」と呼ばれる作品は、いわゆる「古詩十九首」（『文選』巻二十九）を始めとして、梁の鍾嶸の『詩品』（上品、古詩）によると、六朝末の段階で五十九首が伝わっていたらしいが、その中からより原初的な作品群を抽出することは可能だと私は考えている。このことはすでに論じたことがあるので（2）、その具体的な論拠を改めて提示することはしないが、結論のみ示すならば、「古詩」諸篇の中でも最も古い部類に属するのは、「蘭若生春陽」（『玉台新詠』巻一、枚乗「雑詩九首」其六（3））、「青青河畔草」（「古詩十九首」其二）、「迢迢牽牛星」（同其十）、「明月何皎皎」（同其十九）、「渉江采芙蓉」（同其六）、「庭中有奇樹」（同其九）の六首で、その成立は前漢時代と推定し得る。もちろん、これらが全て同じ程度に古いとは限らないが、「古詩」数十首の中でも相対的に古い別格扱いの一群、拙稿で仮称してきたところの第一古詩群にこれらは属し、その第一古詩群の中でも比較的古い詩がこの六首であることもほぼ間違いない。

さて、このうち、「青青河畔草」と「迢迢牽牛星」、「渉江采芙蓉」と「庭中有奇樹」の二組は、それぞれが極めて似通った詩句を共有しており、その対を為す詩どうしが強い関係性を持っているらしいことを示唆しているが、この二組のうちの後者こそが、『楚辞』九歌からの影響を色濃く受けている「古詩」である。今、その二首の全文を示しておこう。まずは「渉江采芙蓉」から。

涉江采芙蓉　川を渉って、ハスの花を摘み、
蘭澤多芳草　ながめれば、蘭の沢には香り草がたくさん生い茂っている。
采之欲遺誰　これらの草や花を摘んで、誰に送り届けようとするかといえば、
所思在遠道　思いを寄せるあの人は、はるかに遠い道を旅しているのだ。
還顧望舊鄉　あの人はきっと、振り返って故郷を眺めやるけれど、
長路漫浩浩　長く延びる道は、果てしなくはるばると続いているのだろう。
同心而離居　心を寄せ合う二人の思いは同じなのに、遠く離れて暮らしていて、
憂傷以終老　こうして私は、憂いや嘆きにうちしおれながら年老いてゆくのだろう。

次に、「庭中有奇樹」である。

庭中有奇樹　庭の中ほどに、世にもすばらしい樹木が植わっていて、
綠葉發華滋　その緑なす葉の間には、色鮮やかな花々が豊かに群がり咲いている。
攀條折其榮　枝を引き寄せて、その花を折り取って、
將以遺所思　いざ、思いを寄せるあの人に送り届けよう。けれど、
馨香盈懷袖　折り取った花の香りは、懐や袖に満ち溢れているというのに、
路遠莫致之　あまりにも道が遠くて、これをあの人の手元に届けるすべがない。
此物何足貢　このような花は、なにもわざわざ献上するほどのものでもないのだが、
但感別經時　ただ、別れてから経た歳月の長さに心を揺り動かされたものだから。

この二首を並べてまず気づくのは、詩の発想がお互いによく似ているということで、双方とも、美しく芳しい植物を折り取って、それを遠くにいる慕わしい人に送り届けたいという切望を詠じている。そして、注目したいのは、その詩想の根幹を支えている詩句が、両者ともに『楚辞』九歌に由来するということである。すなわち、「渉江采芙蓉」詩の三・四句目「采之欲遺誰、所思在遠道」、「庭中有奇樹」詩の三・四句目「攀条折其栄、将以遺所思」がそれであるが、この二つの近似する措辞はいずれも『文選』李善注に指摘するとおり、次に示す『楚辞』九歌「山鬼」に出自を持つ表現である。

若有人兮山之阿　山の隈に、誰か人のいるような気配がする。
被薜荔兮帶女蘿　薜荔の着物を纏い、女蘿の帯を締め、
既含睇兮又宜笑　流し目を含み、また口元には笑みを浮かべて、
子慕予兮善窈窕　あなたは私の良き振る舞いや見目麗しさに心を寄せているようだ。
乘赤豹兮從文狸　赤い豹に乗り、斑紋のある山猫を従えて、
辛夷車兮結桂旗　辛夷の車に桂の旗を結び、
被石蘭兮帶杜衡　石蘭を羽織り、杜衡を帯として、
折芳馨兮遺所思　馥郁たる香草を折り取って、思いを寄せるあの人に送り届けよう。
余處幽篁兮終不見天　私は奥まった薄暗いところに住んでいて、それは終日空も見えないようなところで、
路險難兮獨後來　ここに出てくるまでの道は険しく、それで一人だけ諸神に遅れてやってきたのだ。

……（以下省略）……

ここにいう「折芳馨兮遺所思」が、先に見た「古詩」二首の来源であることは誰の眼にも明らかだろう。また、「涉江采芙蓉」詩の七句目に見える「離居」という詩語は、老いへの嘆きを詠ずるその八句目の内容をも含めて、これもまた李善の指摘するとおり、次に挙げる『楚辞』九歌「大司命」の詩句を踏まえている。

折疏麻兮瑶華　　神麻の玉なす花を折り取り、
將以遺兮離居　　いざ、これをもって離れて住まうあの人に送り届けよう。
老冉冉兮既極　　老いはだんだんと近づいて、もうすぐそこに迫っているのに、
不濿近兮愈疏　　あなたは少しずつ近づいてくれることもなく、いよいよ遠ざかってゆくばかり。

ここに見える「将以遺兮離居」という措辞は、「庭中有奇樹」詩にいう「將以遺所思」にもその一部がぴったりと重なっており、「涉江采芙蓉」詩のみならず、こちらの詩もまた「大司命」を念頭に置いていたと見て間違いない。この他にも、「湘君」にいう、

采芳洲兮杜若　　香草の茂る中州で杜若を摘み取り、
將以遺兮下女　　いざ、それを貴君の侍女に送り届けよう。

また、「湘夫人」にいう、

搴汀洲兮杜若　　渚で杜若を手折り、
將以遺兮遠者　　いざ、遠くにいるあの方に送り届けよう。

といった類辞句が『楚辞』九歌の中から拾い出せるが、その「……を手折って、……に送り届けよう」という措辞といい、送り届けようとするものが香草であることといい、これらもまた上述の「大司命」「山鬼」とともに、かの二首の詩想の淵源となったものと見てよいだろう。

それでは、かの両詩が基づいたのは『楚辞』九歌だけなのか。周知のとおり、前漢王朝文化は広く楚風の色彩に塗りこめられていた。もしかしたら『楚辞』の他の諸篇にも類似表現が見出せるのではないか。ところが、香草こそ随所に現れるものの、それを折り取って慕わしい人に贈りたいという発想となると、意外なことにそれは九歌の中にしか見出せない。また、『楚辞』と並んで漢王朝でも重んぜられた『詩経』の中には、たとえば鄭風「溱洧」にいう、

維士與女　　そこで若者と娘は、
伊其相謔　　あれやこれやとふざけ合い、
贈之以勺藥　　互いに勺薬（香草）を贈りあう。

のように近似する発想が認められなくもないが、しかしそれはあくまでも内容的な次元での類似性であって、表現面での明瞭な影響関係があるとは言い難い。もちろん、こうした習俗は漢代においてもなお一般庶民の間で生きていただろうし、また、『詩経』という古典的作品を通じて、そうした民間風俗が広く知識人たちの間でも認知されていたことは確かだろう。しかしながら、「溱洧」の辞句を見る限り、それがかの二首の「古詩」の成立に直

接的な影響を及ぼしたとは判断できない。こうしてみると、植物を手折り、それを慕わしい人に贈りたいと詠ずる「古詩」の発想は、『楚辞』九歌という具体的な作品との関係性の上にこそ生まれたものだと言えそうである。

他方、かの両詩の外に目を転ずれば、もちろん他の「古詩」にも『楚辞』からの影響が認められる詩句は点在していて、そこに織り込まれた『楚辞』の辞句は、必ずしも九歌のみには限らない。ただ、それは修辞的なレベル、語句単位での典故表現であるに過ぎず、本節で考察してきた二首が、その詩全体の発想を大きく『楚辞』九歌に依拠しているのとは本質的に異なっている。たとえば、拙稿に仮称してきた第一古詩群のうち、最も新しい部類に属する「青青陵上柏」詩（「古詩十九首」其三）の末尾に見える次のフレーズ、

極宴娯心意　　心ゆくまで宴を楽しんで、その心持ちを愉悦へと解き放とう。
戚戚何所迫　　くよくよと思い悩んで、何に追い立てられているのか。

この最後の句は、『楚辞』九章「悲回風」にいう、

愁鬱鬱之無快兮　　鬱鬱と愁い悩んで、喜ばしい気持ちになることはなく、
居戚戚而不可解　　くよくよとした気分の中に留まって、結ぼれた心はほどけない。

を踏まえたものだと『文選』李善注は指摘するが、「悲回風」は讒言のために君主に納れられない屈原の嘆きを述べ連ねる内容であって、現世的な快楽へと人を誘う宴の詩「青青陵上柏」とは、「戚戚」の一点において交差しているに過ぎない。

これに対して、先に見た「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」の二首は、『楚辞』九歌の語句を修辞上援用しているばかりでなく、九歌独特の場面と措辞とが、その一首全体のテーマの核ともなっているところが極めて特徴的である。かの二首の「古詩」における九歌摂取のあり方は、決して修辞レベルでの部分的典故表現ではない。このことは何を示唆しているだろうか。思うに、かの「古詩」の作者たちは、『楚辞』九歌に直接対面し、その特徴的な措辞や場面に触発されて得た着想を、一篇の詩に敷衍させて詠じたのではないだろうか。それでは、「古詩」の作者たちと九歌との間には、はたして本当に直接的な出会いの機会があったのだろうか。

二

『楚辞』九歌の影響を濃厚に受けた「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」の両詩は、先にも述べたとおり、数ある「古詩」の中でも最も古い部類に属すると推定されるものであったが、もしその九歌との関係性を解明することができるならば、それは「古詩」成立当初の姿を探る上で一つのヒントとなるだろう。このことを念頭に置きながら、ここで一旦「古詩」を離れ、『楚辞』九歌の方へ目を転じてみたい。九歌の諸篇は、それ以外の『楚辞』作品とは異質の演劇的な構成を取っており、元来は歌舞を伴う神劇であったと推定されている（4）。それでは、九歌は、かの原初的「古詩」が成立した当時でも実際に演じられていたのだろうか。この疑問を解き明かすためにまず注目したいのは、『楚辞』九歌と同じ句型を

持つ漢代の歌謡である。

九歌は、「兮」の字を挟んで前後に三字（場合によって四字もしくは二字）を置く特徴的な句型を持っているが、漢代、この句型を踏襲する歌謡が盛行したことは、すでに多くの先学によって指摘されている（5）。その貴重な研究成果に導かれつつ、私なりに諸文献を辿りなおして気づいたのは、前漢時代の九歌型歌謡には、いかにも芝居じみた身振りの記述と一体で文献に登場するものが多いということである（6）。今、その典型的な例を列挙すれば、まず『史記』刺客列伝に、荊軻が刺客として秦へ赴くことになった時の情況を描写して、

太子及賓客知其事者、皆白衣冠以送之。至易水之上、既祖、取道、高漸離擊筑、荊軻和而歌、爲變徵之聲、士皆垂涙涕泣。又前而爲歌曰、「風蕭蕭兮易水寒、壯士一去兮不復還。」復爲羽聲忼慨、士皆瞋目、髪盡上指冠。於是荊軻就車而去、終已不顧。

太子及び賓客でその事情を知っている者は、皆白い衣冠（喪服）を身に付けて彼を見送った。易水のほとりに至り、道祖神を祭ってから、旅路に就いた。高漸離は筑を打ち、荊軻は和して歌い、それは変徴の調子で、士人たちは皆涙を流して泣いた。荊軻はまた進み出て、「風はひゅうひゅうと吹きすさび易水は寒々としている。壯士は一たび立ち去ったならば二度とは戻ってこないのだ」と歌った。再び羽声の調子で悲憤慷慨して歌うと、士人たちは皆目をいからせ、髪は尽く逆立って冠を突き上げた。そこで荊軻は車に乗って去り、最後まで振り返らなかった。

と記し、また、同じ『史記』の項羽本紀には、項羽が四面楚歌となった時のこととして、

於是項王乃悲歌忼慨、自爲詩曰、「力抜山兮気蓋世、時不利兮騅不逝。騅不逝兮可奈何、虞兮虞兮奈若何。」歌數闋、美人和之。項王泣數行下、左右皆泣、莫能仰視。

そこで項王は悲歌忼慨し、自ら詩を作って、「力は山を抜き気は世を覆うほどなのに、時運に見放され、騅は進まない。騅が進まないのを、いったいどうすればよいのか。虞よ虞よ、お前をどうすればよいのか」と歌った。数回繰り返して歌い、虞美人がこれに和した。項王は数行の涙を流し、左右の者も皆泣いて、仰視できる者はいなかった。

という記述が見える。この項羽を破った漢の高祖（在位前二〇六―前一九五）劉邦に関しては、『史記』高祖本紀に、彼が故郷の沛に立ち寄り、古馴染みや郷里の父老、子弟たちを招いて無礼講の宴席を設けた時の様子を次のように記す。

發沛中兒得百二十人、教之歌。酒酣、高祖擊筑、自爲歌詩曰、「大風起兮雲飛揚、威加海内兮歸故鄉、安得猛士兮守四方。」令兒皆和習之。高祖乃起舞、慷慨傷懐、泣數行下。謂沛父兄曰、「游子悲故鄉。吾雖都關中、萬歳後吾魂魄猶楽思沛。……」

沛中の子供たちから百二十人を選び出し、彼らに歌を教えた。酒たけなわとなると、高祖は筑を打ち、自ら歌詩を作り、「大風が起こって雲が飛揚し、国中に勢威を加えて故郷に帰る。ああなんとか勇猛な志士たちを得て四方を守備させたいものだ」と歌い、子供たち皆に唱和して習わせた。高祖はそうして立ち上がって舞い、悲憤慷

慨して、数行の涙を流した。沛の父兄に、「游子は故郷を切なくなつかしむものだ。私は関中に都を置いてはいるが、死後長い歳月を経ても、私の魂魄はなおも沛をなつかしく思い続けるだろう……」と言った。

高祖劉邦の作ったこの歌は、その死後も引き続き歌われていたようで、『漢書』礼楽志には次のような記録が見えている。

初、高祖既定天下、過沛、與故人父老相樂、醉酒歡哀、作「風起」之詩、令沛中僮兒百二十人習而歌之。至孝恵時、以沛宮爲原廟、皆令歌兒習吹以相和、常以百二十人爲員。

その初め、高祖は天下を平定してから、沛に立ち寄り、古馴染みや土地の長老たちと歓会の時を持ったが、酒に酔い哀歓が交々湧き上がって「風起」の詩を作り、沛中の子供たち百二十人にこれを習い歌わせた。恵帝の時になって、沛宮を原廟とし、歌を歌う子供たちに笛を習わせて相和させ、常に百二十人を定員とした。

下って武帝（在位前一四一―前八七）の時代、匈奴に降った李陵が、漢土へ帰還できることとなった蘇武のために宴席を設けた場面を、『漢書』蘇建伝附蘇武伝は次のように描写している。

陵起舞、歌曰、「徑萬里兮度沙幕、爲君將兮奮匈奴。路窮絕兮矢刃摧、士衆滅兮名已隤。老母已死、雖欲報恩將安歸。」陵泣下數行、因與武決。

李陵は立ち上がって舞い、「万里の道のりを径て砂漠を渡り、主君の将軍となって匈奴を相手に奮闘した。だが、道は行き詰まって途絶え、矢刃は摧かれ、士卒たちは死に絶えて、名誉はすでに地に堕ちた。老母はすでに亡くなり、御恩に報いようとしても、さていったいどこに帰ればよいのか」と歌った。李陵は数行の涙を流し、そこで蘇武と決別した。

以上、九歌型歌謡を伝える漢代成立の文献で、その歌謡が歌われる前後の経緯や背景についても併せて記すもののうち、特にその演劇的な性格が顕著に表れている事例を列挙してみた。これらの文献の中で九歌型歌謡を歌っている人物、もしくはその周辺にいる人々は、実によく涙を流し、悲憤慷慨しては舞を舞うが、それは、彼らの置かれた現実的情況から乖離して、すこぶる芝居がかった振る舞いのようにも思われる。しかも、その身振りの描写は、「悲歌忼慨」「泣数行下」といった紋切り型の連続で、「撃筑」「起舞」「為変徴之声、……復為羽声忼慨」「歌数闋、美人和之」のように、まるで歌劇台本のト書きのようにさえ思える部分もある。九歌型歌謡は、このような演劇的描写に縁取られて書き留められているのである。

かくも類型化された記述は、記された人物たちの実際の言動を写し取ったものとは到底思えないし、歴史家独自の描写とも見なし難い。先学の示唆するとおり、それはそもそも記録の素となった文献に、身振りを伴う講唱的文芸が含まれていたということではないだろうか（7）。先に列挙した前漢時代の九歌型歌謡は、その前後に演劇的要素を挟みながら、劇中歌のようなかたちで歌われていたのではないかと私は推測する。もちろん、全ての九

歌型歌謡が芝居仕立てで上演されていたわけではないだろうが、その多くが実際に歌われたものであることは確かであって、そこから、この様式の歌謡が持つ基本的性格が窺えるように思う。要するにそれは、人々の前で披露してみせるという側面を多分に持つ文芸であったと言うことができるだろう。ならば、こうした歌謡の祖である『楚辞』九歌もまた、身振りを伴う歌舞劇として演じられていた可能性が高いと見ることができるのではないか。藤野岩友は、『楚辞』九歌とその様式を踏襲する漢代詩歌との関係性について、「漢代に於て「楚声」といはれたものは、楚辞の中でも特に「九歌」調のことであり、これが単に誦読せられるのでは無くして楽器を伴うて歌はれたことが訣るのである。この事実から遡つて九歌の歌謡としての性質を推定出来ると思ふのである」と推論し、また、九歌の特質を「歌舞を中心とする」「演劇的要素に富んだもの」と想定したが（8）、この先駆的論考に、私なりの論拠と見解とを以上のように付け加えてみた。もし、九歌の性格が上述のようなものであるならば、前章で取り上げた九歌特有のフレーズ、たとえば「山鬼」にいう「折芳馨兮遺所思」といった科白も、あるいは本当に眼前に植わっている香草を折り取って、遠方を見やりつつ、それを彼方に向けて捧げるという一連の動作とともに発せられたのかもしれない。

三

前漢時代における九歌型歌謡の行われ方から見て、『楚辞』九歌は本来、身振り手振りを交えて演じられる歌舞劇であったと推測される。それでは、九歌は漢代に至ってもなお、その本来のかたちで演じられていたのだろうか。そのような事実を直接的に書き記す文献は未見である。だが、以下に述べる幾つかの情況を考え合わせてみると、その可能性は十分あると判断される。

まず、多彩な芸能が繰り広げられた天子の庭園、前漢王朝の上林苑には、『楚辞』九歌がそこで演じられていたとしても不思議ではない楚風の空間が広がっていた。たとえば、武帝期の司馬相如の「上林賦」（『文選』巻八）は、その広大な山川に繁茂する様々な香草について、

揜以緑蕙、被以江蘺。糅以麋蕪、雜以留夷。布結縷、攢戾莎。揭車・衡蘭、槀本・射干、茈薑・蘘荷、蔵持・若蓀、鮮支・黄礫、蒋芧・青蘋、布濩閎澤、延曼太原。離靡廣衍、應風披靡。

そこは緑や蕙、江蘺などの香草に覆われ、麋蕪、留夷といった香草も交じっている。絡み合う草は地を這い、はますげは群生し、揭車や衡蘭、槀本や射干、茈薑や蘘荷、蔵持（将）や若蓀、鮮支や黄礫といった香草、蒋芧や青蘋などの植物が、広大な沢を覆い尽くし、広々とした草原に伸び広がって、延々とどこまでも生い茂り、風の吹くままに靡いている。

と細密に描写しているが、先にも述べたように、九歌がもし実際に演じられるものであっ

たとすれば、香草は、その特徴的な言葉と身振りには不可欠の小道具であった。こうした香草は、後漢初めの班固の「西都賦」(『文選』巻一)にも見えていて、そこでは、上林苑での狩猟を楽しんだ天子一行が、昆明池のほとりの豫章観で休息する情景の一部として次のように描かれている。

集乎豫章之宇、臨乎昆明之池、左牽牛而右織女、似雲漢之無涯。茂樹蔭蔚、芳草被隄、蘭茝發色、曄曄猗猗、若摛錦布繡、燭燿乎其陂。鳥則玄鶴白鷺、黄鵠鵁鶄、鶬鴰鴇鴘、鳧鷖鴻鴈、朝發河海、夕宿江漢、沈浮往來、雲集霧散。於是後宮乘輚輅、登龍舟、張鳳蓋、建華旗、袪黼帷、鏡清流、靡微風、澹淡浮。櫂女謳、鼓吹震、聲激越、謍厲天、鳥群翔、魚窺淵。

豫章観の下に集い、昆明池に臨めば、左手には牽牛を象った石像が、右手には織女の像が見えて、湖面の水はまるで果てしなく流れる天の川のようだ。樹木は緑豊かに鬱蒼と茂り、芳しい草は土手を被って密生し、蘭茝は色も鮮やかに咲き誇り、明々ときらびやかに、びっしりとちりばめたように、錦を敷き広げ、刺繍を一面に施したかのように、その水辺の堤に照り輝いている。鳥はといえば、玄鶴や白鷺、黄鵠や鵁鶄、鶬鴰や鴇鴘、鳧鷖や鴻雁などがいて、彼らは朝に河や海を出発して、夕方に長江や漢水のほとりに宿を取り、波間に浮き沈みしながら行ったり来たりして、雲のように集まったかと思えば霧のように散ってゆく。さて、ここで後宮の女性たちはゆったりとした臥車に乗り、龍を象った舟に上がり、その乗り物には鳳凰の姿を描いた蓋いを張り、華やかな旗を立て、彩なす帳を掲げながら、清らかな水の流れにその影を映し、微かな風に靡(なび)きつつ、穏やかな波のまにまに浮かんで漂う。歌姫たちが櫂を操りながら船歌を歌い、鼓吹の響きがとどろき渡って、歌声は激しい調子で上り詰め、大音響ははるかに高く天まで届き、驚いた鳥たちは群れをなして飛び、魚たちは淵の底に潜んで様子を窺う。

班固の描出するところでは、牽牛織女の石像に挟まれて天の川のように見える(9)昆明池のほとりには、樹木や香草、蘭の花が生い茂り、その水面上では、後宮の女性たちが舟遊びに興じ、鼓吹の演奏とともに、歌姫たちが声を張り上げて船歌を歌っているが、これと非常によく似た情景は、武帝劉徹の作と伝えられる「秋風辞」(『文選』巻四十五)にも出現する。

秋風起兮白雲飛　秋風が立って白雲が飛び、
草木黄落兮雁南歸　草木は黄色く色づいて落葉し、雁は南へ飛んで帰る。
蘭有秀兮菊有芳　蘭には美しい花が開き、菊には芳しい香が立っているが、
攜佳人兮不能忘　そのように美しい人を連れて、忘れ去ることができないでいる。
泛樓舡兮濟汾河　高楼を設けた船を浮かべて汾河を渉り、
横中流兮揚素波　流れの真ん中を横切って、白い波を高く上げながら進みゆく。
簫鼓鳴兮發棹歌　簫鼓の音色が鳴り響き、船歌が声も高らかに歌われると、
歡樂極兮哀情多　歓楽が極まって、哀愁の情感が胸にこみ上げてくる。

少壯幾時兮奈老何　血気盛んな時はどれほどか。容赦なく迫る老いをどうしよう。

この「秋風辞」は、武帝が河東に行幸し、群臣と宴飲した折に作られたものだとその序文は伝えているが、それが事実だとしても、その後もかの上林苑などでこの歌は繰り返し再現されたのではないだろうか。再現するに足るだけの舞台装置は、先に見た「西都賦」に描かれていたとおり備わっていた。ただ、実を言えば、本作品を収める確かな文献は『文選』以前には遡れず[10]、これが本当に前漢の武帝の作であるのか、判断し難いところがある。とはいえ、もし仮にそれが後人の擬作であったとしても、少なくとも『文選』が成立した頃には武帝の辞として伝わっていたのであり、漢代からそれほど離れていない六朝時代の人々に、いかにも前漢時代の皇帝らしい作品と認識されていたことは確かである。

このように前漢時代の游宴の有様を髣髴とさせる「秋風辞」だが、この九歌型歌謡には、『楚辞』九歌との繋がりを示唆する表現が随所に認められる。まず、水辺に秋風が吹いて、草木の葉が落ちるという発想は、「湘夫人」にいう「嫋嫋兮秋風、洞庭波兮木葉下（なよやかに吹く秋風に、洞庭湖は波立ち木の葉は落ちる）」を想起させる。三句目に見える蘭と菊という組み合わせは、内容的な関連性は薄いものの、詩句としては「礼魂」に「春蘭兮秋菊（春は蘭、秋には菊を捧げる）」と見えている。また、美しい人に心を寄せるという発想は九歌全般に頻見するところだし、「横中流兮揚素波」の句は、「湘君」にいう「横大江兮揚霊（大いなる江を横切って至誠の思いを捧げる）」をもじったかのようだ。前漢の武帝作と伝えられている作品が、このように九歌的雰囲気を濃厚に漂わせ、しかも九歌と同じ句型を用いていることは注目される。

前漢時代、九歌は実際に演じられていたのではないか。こう推測させる事象として、当時の宮廷で楚風の音楽が演奏されていることも挙げられる。先に言及した司馬相如の「上林賦」には、淫らとされる「荊・呉・鄭・衛」の音楽や、古来伝わる「韶（舜の音楽）・濩（湯の音楽）・武（武王の音楽）・象（周公の音楽）」などと並んで、「鄢郢繽紛、激楚・結風（鄢や郢の舞は紛々と舞い散る花のようで、激楚や結風といった楚国の音楽が奏でられる）」と見え、また、『淮南子』（『太平御覧』巻五六五引）は、楚楽「陽阿」「採菱」が雅楽の始まりに演奏されていたことを記し、「陽阿」は、前漢王朝の都を回顧する後漢の張衡の「西京賦」（『文選』巻二）においても、上林苑にある昆明池での游宴を描いた場面で、

齊枻女、縱櫂歌、發引和、校鳴葭、奏淮南、度陽阿、感河馮、懷湘娥、驚蜩蛹、憚蛟蛇。

櫂を操る歌姫たちは一斉に声を張り上げて船歌を歌い、楽人たちは合唱の声を起こし、早い調子の葦笛の音がこれに加わって、淮南の舞、陽阿の曲が演奏されると、川の神も感動し、湘水の二人の女神も心を揺さぶられ、水神の蜩蛹も驚き、水底に潜む蛟蛇も震えおののく。

と言及されている。これらを文字通りに受け取るならば、前漢の宮廷内には楚風の音楽がふんだんに流れていたと見ることができるだろう。

他方、前漢王朝が『楚辞』を非常に重要視したことは周知のとおりで、たとえば『漢書』

朱買臣伝には次のような記述が見えている。

會邑子嚴助貴幸、薦買臣。召見、説春秋、言楚詞、帝甚説之、拜買臣爲中大夫、與嚴助俱侍中。

ちょうど同郷の厳助が厚遇されており、朱買臣を推薦した。召されて謁見し、『春秋』や『楚詞』について話したところ、皇帝はたいそうこれを喜んで、買臣を中大夫に任命した。彼は厳助と俱に侍中となった。

このように『楚辞』が重んじられ、楚風の音楽が盛んに演奏されている中、先にも見たとおり、九歌型の句型は前漢当時、現役の歌謡を支えるリズムとして生きていた。しかも、その上演に必要な舞台装置も整っている。ならば、重視される『楚辞』の九歌が、生きた楚風の音曲とリズムに乗せて、宮苑内で歌い演じられていたとしても何ら不思議はない。漢に続く魏の時代、どういうわけか九歌の「山鬼」が、句型を多少改変された上で、「相和」十三曲中の一曲「陌上桑」の歌辞として行われたが（『宋書』楽志三）、これも何らかの歴史的根拠に基づく必然だったのではないだろうか。なお、想像をたくましくするならば、「上林賦」や「西都賦」などに描かれた香草は、宮苑を『楚辞』的な雰囲気に彩るために、更に言えば、九歌の上演に備えて、わざわざ南方から移植させたものであったのかもしれない。ちなみに、『三輔黄図』苑囿の条には、武帝が初めて上林苑を補修した時のこととして、「群臣遠方各献名果異卉三千餘種、植其中（群臣は遠方の各地から名産の果樹や珍しい草木三千餘種を献上し、上林苑の中に植えた）」と記されている。

四

様々な断片的史料を寄せ集め、それらが物語る、かつて実在したはずの世界を思い描いてゆくと、九歌が前漢時代においてなお上演されていたと推測することは、それほど突飛な空想とも言えないのではないかと思えてくる。そして、この推測がもし順当であるならば、先に見た「渉江采芙蓉」「庭中有奇樹」の両詩は、この当代を生きる現役の歌舞劇から着想を得たと考え得るのではないだろうか。この二首の「古詩」が、語句レベルの典故表現として『楚辞』九歌を摂取したのでないことはすでに述べたとおりだが、これらの詩の作者たちは、実際に演じられる九歌に直接触れて、その特徴的な身振りや措辞に魅了され、その精髄を五言詩の様式に写し取ったのではなかったか。

原初的「古詩」と『楚辞』九歌とは、おそらくはその生成と展開の場を共有していた。その場とは、かの上林苑などで繰り広げられる宮廷主催の游宴である。演劇的要素を多分に含む前漢時代の九歌型歌謡も、現存作品の作者や制作背景などを見る限り、その披露の場は、基本的には上流階級の宴席だったと見てよいだろう。「古詩」全般についても同様である（11）。ならば、かの二首以外の「古詩」と九歌型歌謡との間にも、第一章で見たことと同じような影響関係が認められるのではないか。そのような目線で探索してみると、たとえば、前漢の武帝期に公主として烏孫国王に嫁せられた劉細君が、自らの境遇を悲しん

で作ったという歌（『漢書』西域伝下）にいう「吾家嫁我兮天一方（私の家は私を天の彼方に嫁入りさせた）」は、「行行重行行」詩（「古詩十九首」其一）にいう「相去万餘里、各在天一涯（互いに万里余りも隔てられ、それぞれ天の最果てにいる）」との関連性を思わせ、また同じ烏孫公主の歌にいう「願為黄鵠兮帰故郷（黄鵠となって故郷に飛んで帰りたい）」は、「西北有高楼」詩（同其五）にいう「願為双鳴鶴、奮翅起高飛（一対の鳴く鶴となって、翅を奮って高く飛び立ちたい）」を髣髴とさせ、更にこの「古詩」の句は、前漢後期の王褒の「九懐（陶壅）」（『楚辞』所収）にいう「将奮翼兮高飛（さあ翼を奮って高く飛び立とう）」とのつながりをも感じさせる。ただ、ここに挙げた「古詩」と九歌型歌謡との関係は、かの二首の「古詩」における『楚辞』九歌の影響ほどには、全面的かつ深く刻印されたものでもないし、また、この他に同じような事例が豊富に挙げられるわけでもない。総じて、「古詩」における九歌型歌謡との関係性は、『楚辞』九歌とのそれほどには密接なものとは言えないようである[12]。これはいったいどういうわけだろうか。

その要因を考えてみるに、「古詩」の作者たちは、九歌型歌謡の示す主題の多くに心底共鳴するということができなかったのではないだろうか。いくら眼前に存在していたとしても、その価値を認めない者にとっては、それは存在しないに等しい。『楚辞』九歌が演じられるのを目の当たりにしていた人々は、同時に、荊軻のいわゆる「易水歌」や劉邦の「大風歌」などが歌われるのも直接耳にしていたと推測されるが、その心性や審美眼、あるいはその身を置いている場の情況からするに、刺客として旅立つ男の英雄的悲壮感や、天下平定に向けて昂ぶる志を詠ずる皇帝の心境には、正直なところそれほど心を惹かれず、そのために、これを「古詩」に詠ずることがなかったのではないかと考えるのである。

ならば、その「古詩」の作者たちとはどのような人々か。「古詩」数十首は、長い歳月をかけて蓄積されたもので、その作者たちを一言で括ってしまうことはできないが、ただ、先にも述べたとおり、その展開の場は基本的には宴席であり、そこに集う人々の中に「古詩」の作者がいたことは確かであって、その系譜の源流に位置しているのは、前漢時代の後宮の女性たちではないかと私は考えている。先ほど挙げた班固の「西都賦」には、上林苑の昆明地で舟遊びに興ずる後宮の女性たちの姿が見えていたが、演じられる『楚辞』九歌を楽しみ、その一場面を五言のリズムに乗せて詠じたのは、皇帝の游宴に付き従う彼女たちだったのではないだろうか。彼女たちの知的レベルがかなり高かったことについては、太子時代（前六八―前四九）の元帝が、王褒の「甘泉頌」「洞簫頌」といった作品を後宮の貴人たちに誦読させていたという逸話（『漢書』王褒伝）や、成帝（在位前三三―前七）の後宮に入った班婕妤の作品などから十分に推察されるところだが、降って魏の時代、『魏志』明帝紀の裴松之注に引く『魏略』に、明帝による洛陽宮の増改築に関連して、

又於芳林園中起陂池、揖櫂越歌、又於列殿之北、立八坊、諸才人以次序處其中、貴人夫人以上、轉南附焉、其秩石擬百官之數。帝常游宴在内、乃選女子知書可付信者六人、以爲女尚書、使典省外奏事、處當畫可。自貴人以下至尚保、及給掖庭灑掃、習伎歌者、各有千數。通引穀水過九龍殿前、爲玉井綺欄、蟾蜍含受、神龍吐出。使博士馬均作司

南車、水轉百戲。歳首建巨獸、魚龍曼延、弄馬倒騎、備如漢西京之制。

また芳林園中にため池を作り、櫂を操りながら越の舟歌を歌わせ、また列をなす御殿の北側に八つの建物を建てて、その中に才人たちを序列に従って住まわせ、貴人夫人以上は、南に移して御殿付きとし、彼女たちの俸給は官僚の禄高になぞらえた。明帝はいつも宮中で游宴し、その際には文字を知り信頼できる女性六人を選んで女尚書とし、官庁外の奏事を担当させ、判決や許可を任せた。貴人から尚保に至るまでの女官、及び後宮の清掃に当たる者、歌や技芸を習う者は、それぞれ千人単位であった。穀水から水を引いて九龍殿の前を巡らせ、玉作りの井桁や装飾を凝らした欄干を作り、ガマガエルの彫像が水を受け、神秘の龍がそれを吐き出した。博士の馬均には司南車（羅針盤）や水転百戲（水力で動く人形）を作らせた。元旦には巨大な獣の像を建て、魚龍曼延、弄馬倒騎の雑技が演じられた。それらは全て前漢の長安の制度と同様であった。

と記すのも、前漢時代の後宮の女性たちやその周辺の空気を、時間を遡って推測させる資料であるように思う。

「古詩」の最も古い作者たちを後宮の女性と推定することは、先に提示した原初的「古詩」六首の内容から見ても、おそらく自然にその妥当性が肯われるだろう。「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」については既に述べたとおりだが、「蘭若生春陽」は昔日の愛情を失った女性の尽きせぬ思い、「迢迢牽牛星」は牽牛織女の悲恋、「青青河畔草」「明月何皎皎」は孤閨を守る女性の寂しさを詠じており、眺めてみれば、いずれも後宮の女性たちの心情に寄り添う内容の詩ばかりである。第一古詩群という括りも、その中から更に抽出した原初的「古詩」なる詩群の想定も、その作者の究明という問題意識とは関わりあわない次元で導き出された推論であったが、期せずしてその終着点は一致する結果となった。

むすびにかえて

「古詩」の中でも最古層の部類に属する二首の詩「涉江采芙蓉」「庭中有奇樹」は、前漢時代、皇帝主催の游宴に近侍する後宮の女性たちの間で誕生した。彼女たちは、眼前で演じられる『楚辞』九歌の世界に魅了され、その印象的な一場面と特徴的な措辞とを、自分たちにとってはなじみの深い五言の詩歌[13]に詠み換えたのである。これが本稿の辿り着いた結論だが、同じように、「迢迢牽牛星」「青青河畔草」の両詩もまた、前漢の後宮の女性たちによって作られた可能性が高いし[14]、その他の原初的「古詩」二首も、辞句の素朴さ、詠じられた内容などから見て、基本的にはその出自は近しいところにあると見てよいだろう。「古詩」誕生の場は、かかる女性たちを交えた前漢時代の游宴空間であったと推定される。だとすれば、「古詩」の本質は、その始原からして娯楽であったと言えよう。

その後、游宴の場は宮廷内からその外へと広がってゆき、それに伴って、宴席を彩る「古詩」もまた様々な方面へとその享受者や継承者を拡大していったが、娯楽的文芸であると

いうその本質は、終始一貫して失われていないように私には思われる。後漢末に出現した建安文壇における五言詩の勃興も、こうした漢代五言詩の系譜の外に突然変異的に生じた現象ではあり得ない。もちろん、建安詩と「古詩」との間には歴然とした質的差異が存在するのだが、その落差の来源やその意義も、両者の連続性を視野に入れてこそ始めて焦点を結ぶだろう。本稿が明らかにしようとしたのは、その建安文壇へと至る漢代五言詩史の出発点である。

付記

本稿は、平成十九年十一月十八日、斯文会館で開催された第十一回六朝学術学会大会での口頭発表「原初的「古詩」の性格―『楚辞』九歌との関わりを手がかりとして―」に、更なる検討を加えて成ったものである。ご助言ご意見を賜った先生方に、心から御礼を申し上げます。

なお、本稿は、平成二十年度科学研究費補助金（基盤研究C）「漢代五言詩歌の伝播とその文学的昇華の過程に関わる研究」による研究成果の一部である。

注

（1）この問題については、すでに拙稿「「古詩」源流初探―第一古詩群の成立―」（『中国中世文学研究』第四十三号、二〇〇三年）、及び「「古詩」誕生の場」（『中国中世文学研究』第四十五・四十六合併号、二〇〇四年）にておおよその推論を示している。本稿は、その推論の不備を補填しようとする側面も持つ。

（2）前掲注（1）に挙げた拙稿二篇、及び「陸機擬する所の古詩について」（『中国文学論集』第二十八号、一九九九年）、「漢代五言詩歌と死後の世界」（『中国文学論集』第三十六号、二〇〇七年）などを参照されたい。

（3）この詩は、『文選』巻二十九、「古詩十九首」には収録されていない。しかし、西晋の陸機の「擬古詩」十二首（『文選』巻三十）が模擬対象としていることなどから、本来「古詩」と称せられていたことが知られる。また、以下の本文で比較的古い「古詩」として挙げた他の五篇も全て、この「蘭若生春陽」と同じく、『玉台新詠』巻一では前漢の枚乗の「雑詩」として収録されている。こうした現象の意味するところについては、拙稿「陸機擬する所の古詩について」（前掲注2）を参照されたい。

（4）『楚辞』九歌の演劇性については、藤野岩友『巫系文学論』（大学書房、一九五一年）の「神舞劇文学」の章が、青木正児「楚辞九歌の舞曲的結構」（『青木正児全集2』所収）を始めとする先行研究を踏まえながら、詳細かつ画期的な論を展開している。

（5）代表的な先行研究として、藤野前掲書（注4）一六八―一七二頁、星川清孝『楚辞の研究』（養徳社、一九六一年）一一〇―一一四頁、竹治貞夫『楚辞研究』（風間書房、一九七八年）四四八―四五〇頁、そして、鈴木修次『漢魏詩の研究』（大修館書店、一九六七年）の第一章、第一項「楚風の詩歌の系譜」がある。

（6）宮崎市定「身振りと文学―史記成立についての一試論―」（初出は『中国文学報』第二十冊、一九六五年四月。『宮崎市定全集5』岩波書店、一九九一年に収載）は、『史記』に頻見する同一語句の反復、繰り返しの動作を逐一記そうとするその文体などに着目し、『史記』の中には身振りを伴う口承文芸が豊富に流れ込んでいるのではないかとの推論を提示している。なお、宮崎論文は九歌型歌謡については言及していない。

（7）宮崎前掲論文。

（8）藤野前掲書（注4）一七二頁、及び一七九―一八〇頁。

（9）この場面は、同じ原初的「古詩」のグループに属する「迢迢牽牛星」詩に詠み込まれている。このことの意義については、拙稿「民国時代における五言古詩の研究―その成立年代を巡る論争を中心に―」（『広島女子大学国際文化学部紀要』第十号、二〇〇二年）、及び「「古詩」誕生の場」（前掲注1）ですでに論じた。

（10）逯欽立『先秦漢魏晋南北朝詩』（中華書局、一九八三年）九五頁を参照。

（11）「古詩」の展開の場となったのが、両漢代の上流階級が催す宴席であったという推論は、すでに幾篇かの拙稿（前掲注1、2）で繰り返し述べてきた。

（12）本稿では、前漢時代の九歌型歌謡に限って考察したが、後漢時代のそれになると、「古詩」との影響関係はほとんど見出せなくなる。その原因の一つとして、九歌型歌謡が次第に文学的に格上げされていったらしいということが考えられるように思う。たとえば、班固の「両都賦」（『文選』巻一）の末尾には、四言の「明堂詩」「辟雍詩」「霊台詩」に並んで、九歌型の「宝鼎詩」「白雉詩」が置かれているが、これは、『詩経』に淵源を持つ四言詩に、『楚辞』に由来する九歌型の詩を配せんとする意識の所産であろう。また、当時の文学の主流である賦の中に、九歌型の句型が織り込まれる例は珍しくない。賦も九歌型歌謡も、ともに『楚辞』に発する文体であることからすれば、これは極めて自然な成り行きだったと言えよう。一方、「古詩」は後漢当時、相変わらず文学の表舞台には立ち得ていなかった。そうした格差が、両者の関係を疎遠なものにしたのではないだろうか。

（13）五言の歌謡は、前漢時代の後宮の女性たちや佞幸の楽人たちの間でまず愛好された。岡村繁「五言詩の文学的定着の過程」（『九州中国学会報』第十七巻、一九七一年）を参照。

（14）このことについては、すでに拙稿「「古詩」誕生の場」（前掲注1）で一応の論拠を示している。

この論稿は、『六朝学術学会報』第一〇集（二〇〇九年）に投稿したものです。公刊されたものとは字句に若干の異同があるかもしれません。本サイト内［論著等とその概要］の［学術論文］の№27に挙げたものです。