

唐詩の音樂描寫

——その類型と白居易「琵琶引」——

はじめに

文學作品の主題として、古來「音樂(樂)」は多くの文人の關心を集めてきた。賦について言えば、『文選』に既に「音樂」の項目が設けられ(卷十七・十八)、漢・王褒「洞簫賦」や晉・嵇康「琴賦」など六編もの作が收められている。詩の場合はどうか。『藝文類聚』や『初學記』等の類書の「樂」部を見ると、賦の他にも多くの詩が載せられており、音樂を詠った詩は既に南北朝期から盛んに作られていたかのような感を受ける。ところがそれらの詩は、「詠琴詩」「詠琵琶詩」といった題が多く付されていることから分るように、概して音樂そのものを詠ずるといふよりも樂器を詠ずることの方に力點が置かれている。そこでは、樂器に關する故事・來歴や樂器の形狀・材質、或いは樂器を演奏する者の容姿・所作ばかりが述べられていて、演奏される音樂それ自體に關する描寫は殆ど見ることができない。

詩がその主題として、樂器や奏者ではなく音樂そのものを選択したとき、果してどのような作品が生み出されるのか、言語表現である詩文學は、聽覺にのみ依存し實體を持たない音樂という對象を如何に表

現するのだろうか。この問いに多くを答えてくれるのは、「聽琴」「聽琵琶」といった題を持つ唐代の音樂詩を待たなければならない。それらの題にもあらわれているように、唐代音樂詩では樂器や奏者を詠じるのではなく、演奏された音樂を「聽く」ことに比重が置かれる。唐代の詩人たちは、自らが聽いた音樂それ自體を描出することに意を注ぐようになるのである。

ところで、音樂を主題とした唐代の詩の中で先ず第一に想起されるのは、かの白居易「琵琶引」であろう。この詩では極めて精緻に音樂が描出されており、その表現は數ある唐詩の音樂描寫の中でも一つの頂點をなしている。唐代では、幾多の詩人たちが言語化の困難な音樂という對象に向き合い、それを表現しようと試みているが、就中、音樂描寫を詩表現として更なる高みに導いたのは中唐の白居易であったと考えられるのである。

本稿では先ず、唐詩の音樂描寫全體を通して多用される手法・表現を幾つかの類型に分けて考察する。その上で更に、それら諸類型との關連において白詩の音樂描寫が見せる表現の新しさについて論じていきたい。

谷口高志

なお、一概に音楽詩といっても、そこで詠われる楽器が何であるかによって、しばしばその詩は趣を異にする。換言すれば、各楽器固有の音楽描寫というものが實際には存在しているのである。例えば琴ならば隱逸や脫俗、琵琶ならば邊塞、といった固有のイメージを楽器は豫め持っており、そのイメージが時に音楽描寫にも影響を與えるのである。しかしその一方で、唐詩の音楽描寫には、樂器の差異に拘わらず、共通した手法・表現が用いられる傾向が極めて強い（既に星川清孝氏がそれを指摘している）。以下、本稿が論の對象とするのは、主にその樂器の枠を越えた音楽描寫である。

また、唐代は中國の音楽文化が様々な點で發展を遂げた時期である。唐代の音楽詩及びその音楽描寫も、唐代の音楽文化の有り様と不可分の關係にあると言わねばならないだろう。例えば、音楽詩が中唐期に至って特に多産されるようになったのは、安史の亂以後、音楽が民間に流布し、一般化していったためだと思われる。だが本稿では、唐代の音楽文化と唐詩の音楽描寫とを直接關連付けて論じることが敢えて避けたい。詩の音楽描寫とは、ある音楽が詩人たちの聴覺や感性、想像力を經由した後に生み出されるものであり、それは必ずしも當時の音楽の實態と完全に對應するものではないと考えられるからである。本稿では、詩中で音楽が如何に表現されてきたのか、という點に問題の所在を限定して論を進めていくこととする。

一 「水」と「風」による音楽描寫―流れる音楽―

音楽を如何に表現するのか、という問題に對して、知音の故事として知られる伯牙・鍾子期の逸話が、唐代より遙か以前に一つの答えを提示してくれている。唐詩の音楽描寫を考察する前に、この逸話に關

して少しばかり觸れておきたい。

伯牙が己の「志」の中に「太山」や「流水」を抱きつつ琴を弾くと、聴き手の鍾子期がその琴の音楽の中に「太山」、「流水」を感じ取ったという。この話が強調するのは、奏者と聴き手との「志」の交流であり、琴の音楽は兩者の「志」を媒介するものとして機能している。琴がそのような媒介となり得た理由は何か。それは、奏者の伯牙の「志」が豫め「太山」「流水」にあったと述べられているように、音楽というものは單に遊興の爲だけの道具ではなく、自己の「志」を託すものだという認識があったからである。『禮記』『樂記』が「樂者、音之所由生也。其本在人心之感於物也。（樂は、音の由りて生ずる所なり。其の本は人心の物に感ずるに在るなり）」と言うように、音聲・音楽は人間の「心」から生まれてくる、という前提がそこにはあるのだ。

伯牙・鍾子期の逸話の中で、音楽が「太山」「流水」即ち「山水」のイメージによって捉えられているのは、第一には知識人の風雅な「志」「心」を言い表そうとしたためであろう。だが、ここで注目したのは、「山水」のイメージによって音楽を捉えるという音楽表現・音楽認識のあり方である。不定形・不可視であり、把握困難な音楽を、「山水」という實體を持つ存在に重ねることで具現化し、固定化すること。右の逸話からは、そのような音楽の捉え方が見て取れるのではないだろうか。音楽を可視化して捉えようとする態度は、既に『禮記』「樂記」の「歌者上如抗、下如隊、曲如折、止如槩木、倨中矩、句中鉤、樂象平端如貫珠（歌は上るときは抗るが如く、下がるときは隊つるが如く、曲るときは折るるが如く、止るときは槩木の如く、倨は矩に中り、句は鉤に中り、樂象平として端なきこと貫珠の如し）」という記述の中にも見られる。右の逸話も、そのような捉え方の延長線上に位

置づけることができよう。

伯牙・鍾子期の逸話は、以後、知音の故事として文人たちの間に廣く浸透していくこととなるのだが、それに伴い音樂描寫の中にもしばしば援用されるようになる。古くは晉・嵇康の「琴賦」(『文選』卷一八)が、その故事をそのまま敷衍する形で「狀若崇山、又象流波。浩兮湯湯、鬱兮峩峩(狀は崇山の若く、又流波に象たり。浩として湯湯たり、鬱として峩峩たり)」と述べ、唐代音樂詩においても「山水」の語による音樂描寫、或いは「山」と「水」を併置して用いた音樂描寫が數多く見られる(特に琴の詩において顯著である)。

では、その「山水」を「山」と「水」とに切り離して見た場合はどうだろうか。「山」或いは「水」單獨での表現はあるのだろうか。實は「山」のみで音樂を表現する例は殆ど無い。それに比して、「水」を用いた音樂描寫は、非常に多くの例を見出すことができる(ここで言う「水」とは流水を指す)。一例を挙げよう。

羈人此夜寐不成 羈人此の夜寐ぬるも成らず
萬里邊情枕下生 萬里邊情 枕下に生ず
乍似隴頭戍 乍も似たり 隴頭の戍の
寒泉幽咽流不住 寒泉幽咽し流れて住まらざるに

(朱灣「寒城曉角 滑州作」卷三〇六《角》)

引用部分の後半「句が、「角(つのぶえ)」に對する具體的な音樂描寫であり、ここでは「寒泉」によって音樂が表わされている。唐以前の音樂詩においても、「罕有知音者、空勞流水聲(知音の者有ること罕なり、空しく勞す 流水の聲)」(江總「侍宴賦得起坐彈鳴琴詩」『初學記』卷一六)という詩句が「水」によって音樂を表現しているが、右の朱灣の詩では、これを更に一步進めて流泉の「咽び」の音にまで

言い及んでいる。「幽咽」という流泉の發する音を用いて仔細に音樂を描出しようとしているのである。

「乍似隴頭戍」の句が示唆するように、朱灣詩の流水の描寫は樂府古辭「隴頭歌辭」の「隴頭流水、鳴聲幽咽(隴頭の流水、鳴聲幽咽す)」(『樂府詩集』卷二五 梁鼓角橫吹曲)にその淵源を求めることができる。これは邊塞の風物である隴水の流れの音を「幽咽」と表現したものである。邊塞を象徴する樂器「角」を詠った朱灣の詩が「寒泉幽咽」と言うのは、この樂府古辭を踏まえてのものだが、「水」の「咽び」の音を用いた音樂描寫は、「角」に限らず様々な樂器の音樂描寫中に見られ、唐代音樂詩全體を通して廣く見られる類型表現となつてゆく。聽覺を刺激する音樂という對象を「水」で表現する際、「水」は單に流れるものとして描かれるのではない。流れながら發するその音がより強調されて描かれるようになるのである。

さて、唐詩の音樂描寫において「水」と並んで多用されるのが「風」である。鄭正浩氏は中國古代音樂思想における「風」と音樂との結び付きの強さを指摘しているが、唐代音樂詩においても「風」は頻繁にその姿を見せる。

先ず目に付くのは、「誰家玉笛暗飛聲、散入春風滿洛城(誰が家の玉笛ぞ 暗に聲を飛ばす、散じて春風に入りて洛城に滿つ)」(李白「春夜洛城聞笛」卷一八四《笛》)、「節隨新律改、聲帶緒風輕(節は新律に隨ひて改まり、聲は緒風を帯びて輕し)」(陸贄「曉過南宮聞太常清樂」卷二八八《清樂》)といった詩句に見られる、音樂を傳えるものとしての「風」である。空氣の震動によって發生する音樂は、空間中を縱横に移動する「風」によってより遠くへと運ばれる。このような「風」の描かれ方は、既に「古詩十九首五」(『文選』卷二九)の

「清商隨風發、中曲正徘徊(清商、風に隨ひて發し、中曲、正に徘徊す)」
という詩句に見られ、「風」と音楽との強い結び付きが窺える。

次に、音楽を運ぶ「風」ではなく、直接音楽を表わすものとして描かれた「風」を見てみよう。

胡爲夏楚琴 胡爲れぞ 楚琴を夏し

浙瀝起寒風 浙瀝として寒風を起すや

(孟郊「夜集汝州郡齋聽陸僧辯彈琴」卷三七六《琴》)

ここでは、「楚琴」から發せられた音楽が、「浙瀝」たる音を立てる「寒風」に喩えられている。古くは後漢・張衡「南都賦」(『文選』卷四)が「彈琴擲箏、流風徘徊(琴を彈じ箏を擲ふれば、流風徘徊す)」と述べているが、このように「風」によって音楽を描寫する手法は、唐代音楽詩においても多用されることとなる。

「水」と「風」、それぞれによる音楽描寫を見てきたが、次に擧げるのはその両者が同時に用いられた例である。

冲融頓挫心使指 冲融 頓挫 心 指 を使ひ

雄吼如風轉如水 雄吼すること風の如く 轉すること水の如し

(劉禹錫「和浙西李大夫霜夜對月聽小童吹觱篥歌依本韻」卷三五六《觱篥》)

「水」と「風」を並置した表現は、唐代音楽詩にあつては他にも、「夜風生碧柱、春水咽紅弦(夜風、碧柱に生じ、春水、紅弦に咽ぶ)」「(張祜「箏」卷五二〇《箏》)、「七條絲上寄深意、澗水松風生十指(七條絲上、深意を寄せ、澗水、松風、十指に生ず)」「(隱巒「琴」卷八二五《琴》)などがある。時に「咽」び泣くかのような音を出して流れる「水」、そして「浙瀝」たる音を響かせ吹き抜ける「風」。この二つの形象は、唐詩の音楽描寫において缺かすことができない重要なものと

なつてゆく。

以上、音楽を「水」「風」に擬して描く例を擧げ検討してきたが、それとは逆に「水」「風」を音楽に擬して捉えた表現も唐詩の中には多く見られる。例えば、「風篁類長笛、流水當鳴琴(風篁、長笛に類し、流水、鳴琴に當る)」「(上官昭容「遊長寧公主流杯池二十五首」十七)卷五)という詩句がそれである。ここでは「風篁」と「流水」が、「長笛」と「鳴琴」に比せられている。自然の風物である「水」と「風」は、音楽を想起させるものとして詩人の心に映つたのである。「水」「風」と音楽とは、比喩するものと比喩されるもの、それぞれの役割を交換し得る程に近い關係にあつたと言えよう。

右に擧げた詩句の作者・上官昭容は初唐期の人だが、自然界の中に音楽を見出す感性は、唐代よりかなり前から、詩人たちの心に潜んでいたと思われる。晋の左思は、その「招隱詩」(『文選』卷二二)の中で、「巖穴無結構、丘中有鳴琴(巖穴に結構無きも、丘中に鳴琴有り)」「非必絲與竹、山水有清音。何事待嘯歌、灌木自悲吟(絲と竹とを必とするに非ず、山水に清音有り。何事ぞ嘯歌を待たん、灌木自ら悲吟す)」と詠い、自然界の諸々の音を音楽になぞらえている。

そもそも、『禮記』「樂記」が樂と禮とを天地に比擬し、樂は天地に基づいて生まれることを説き、また『呂氏春秋』「仲夏紀・古樂」が「山林谿谷之音」に倣つて音楽が作られたことを述べているように、古來音楽は天地や自然に起源を持つものとして認識されてきた。自然界の音に音楽を見出す感性もその延長線上に位置づけることができよう。更に言えば、『禮記』や『呂氏春秋』などが説くように、音楽と自然は本來その根源において同一のものであり、そうである以上、音楽を自然の風物になぞらえた描寫は、單に同一のものを別の

視點から捉えたに過ぎず、比喩と呼べるようなものではないのかもしれない。何故ならば、異なる事物の間に同質性を認めることによって成り立つのが比喩であるからである。

音楽と自然、両者はこのように緊密な関係を豫め有していた譯だが、唐代音楽詩においては、自然界の數ある物象のうち、特に「水」と「風」とが選ばれて、音楽描寫中に多用されることとなった。では、何故「水」と「風」なのか。何故自然界の他の物象ではいけなかったのだろうか。

「水」と「風」は、ある二つの特質を共有しており、それが起因して唐詩の音楽描寫に取り込まれたものと思われる。その特質とは先ず、音を發する这一点にある。音楽が聴覺に依據した藝術である以上、音を發するものによって音楽を表わそうとするのは、ある意味で當然のことだろう。だが、中純子氏が指摘するように、音楽を聴覺的に捉え、物が發する音に擬して具體的に寫し取るといふ手法は、唐以前の詩ならびに賦にはさほど多くは見られない。この種の表現手法は、唐代になって發展していくのだが、「水」や「風」による音楽描寫の一般化はそれを象徴する趨勢と言えよう。

「水」「風」が共有するもう一つの特徴、それは、空間内における運動性である。「水」は流れ、「風」は吹き抜ける。これらは共に動きを見せるものなのである。そしてこの運動性は、唐詩の音楽描寫全體を考へる上で重要な因子であるかと思われる。次章では、「水」と「風」同様、唐代音楽詩で多用される「鳥」による表現を中心に取り上げ、この問題を考へてみたい。

二 「鳥」による音楽描寫——飛ぶ音楽——

先ず、「鳥」の鳴き聲によって音楽を想起させようとする表現を見ていきたい。以下、三つの音楽詩を挙げる。

花咽嬌鶯玉漱泉 花に嬌鶯咽び玉泉に漱ぐ
名高半在御筵前 名高くして半ば御筵の前に在り

(楊巨源「聽李憑彈箏篋」一首) 卷三三三《箏篋》

鳳管聽何遠 鳳管 聽ゆること何ぞ遠きや
鸞聲若在群 鸞聲 群に在るが若し

(張仲素「夜聞洛濱吹笙」卷三六七《笙》)

五音六律十三徽 五音 六律 十三徽
龍吟鶴響思庖羲 龍吟 鶴響 庖羲を思ふ

(盧仝「風中琴」卷三八七《琴》)

一概に「鳥」といっても、鳳凰、鸞などの神鳥を含めて多くの種類のものが存在する。唐代音楽詩にも様々な「鳥」が登場するが、そのうち右の三つの詩に見られる鸞、鳳凰、鸞、鶴が特に多用される「鳥」である。

初めに挙げた楊巨源の詩から見ていると、「嬌鶯」の「咽」ぶ聲によって箏篋の調べを表わしているが、それだけではなく「泉」に「玉」を「漱」いだ際の水飛沫の音をも用いて音楽を描出している。物象が發する音によって音楽を表わそうとする手法が一句の中で徹底されているのである。

「鶯」による音楽描寫は、この詩の他にも、「莫遣黃鶯花裏囀、參差撩亂妒春風(黃鶯をして花裏に囀せしむること莫れ、參差撩亂春風を妒む)」、(顧況「王郎中妓席五詠箏」卷二六七《箏》)、「黃鶯慢轉引

秋蟬、衝斷行雲直入天（黃鶯 慢やかに轉じて秋蟬を引き、行雲を衝斷して直ちに天に入る）（李涉「聽多美唱歌」卷四七七《歌》）などがある。「鶯」の鳴き聲を用いた音楽描寫が、このように唐代になって盛んなされたのには理由がある。顧況詩の「嘯」、李涉詩の「轉」（嘯と同じく「さえざる」の意）の語が示唆的だが、唐初において作られた《春鶯嘯》という曲が、鶯が音楽描寫に取り込まれる契機になったと考えられる。この樂曲（並びに樂曲名）の流布によって、音樂から鶯の鳴き聲を想起する感性が唐代に浸透していったのではないだろうか。

楊巨源の詩の次に擧げた張仲素「夜聞洛濱吹笙」詩は、笙についての音樂詩だが、この樂器は元來、神鳥の類と深い緣故を持つ。複数の管を集めて作られる笙は、その形狀を鳳凰に模したものとされる（『說文解字』竹部「笙、十三簧、象鳳之身」）。それが詩句に見える「鳳管」である。また笙の音樂を表わした「鶯聲」の語は、直接的には管・潘岳「笙賦」（『文選』卷一八）の「寫皇翼以插羽、摹鸞音以厲聲（皇翼を寫して以て羽を插み、鸞音を摹して以て聲を厲ます）」を承けたものかも知れないが、その背後には王子喬の傳説が讀み取れる。楊巨源の詩の冒頭が「王子千年後、笙音五夜聞」で始まることにも、それはあらわれていよう。

王子喬は、笙を好んで吹いて鳳凰の鳴き聲を奏で、遂には鶴に乗って人界を去った仙人である（漢・劉向『列仙傳』）。彼は文人たちが好んで詩中に詠み込んだ人物だが、唐代の笙の音樂詩においてもその存在は絶大な影響力を持ち、鳳凰、鸞（鳳凰の一種）、鶴といった彼の故事にまつわる「鳥」が詩中に頻繁に現れ、それらの鳴き聲によって笙の音樂が表現されるようになる。また、笙以外の音樂詩においても、

神鳥を用いた音楽描寫は頻見される。そもそも、神鳥の類は古代より音樂一般と密接な關係を有しており（鄭氏の論稿參照、注9）、音樂を「鳥」によって描出しようとする表現はそのような文脈の下で理解する必要もあるだろう。

最後に擧げた盧仝の詩は、「龍」と「鶴」の發する音で琴聲を表わしている。琴の音樂は、鶴の鳴き聲に喩えられることが特に多い。土の高潔・清廉を象徴するこの「鳥」は、文人たちの風雅の精神を體現する樂器である琴と特に深い結び付きを持つのである。

以上、鳴き聲をあげるものとしての「鳥」を見てきた。しかし、「鳥」は鳴くだけではない。翼を廣げ飛翔する動物である。飛ぶ「鳥」を用いて音樂を描出しようとする詩句を次に見てみよう。

起坐可憐能抱撮 起坐 憐れむべし 能く抱撮するを

大指調絃中指撥 大指 絃を調じ 中指 撥す

腕頭花落舞衣裂 腕頭 花落ち 舞衣 裂かれ

手下鳥驚飛撥刺 手下 鳥 驚き 飛びて 撥刺たり

……

大絃似秋雁 大絃は似たり 秋雁の

聯聯度隴關 聯聯として隴關を度るに

小絃似春燕 小絃は似たり 春燕の

喃喃向人語 喃喃として人に向ひて語るに

（顧況「李供奉彈箏篋歌」卷二六五《箏篋》）

中唐の詩人顧況は、多くの音樂詩を残している。この「李供奉彈箏篋歌」詩は、箏篋の音樂を様々な角度から描いた七十二句の長篇。右に引用した詩句は「鳥」を用いた表現がなされる部分である。そのうち、「手下鳥驚飛撥刺」という詩句は、「手下」から放たれた音樂を、

「手下」から「驚」いて「飛ぶ」鳥に喩えたものであり、そこでは不可視の音楽が、飛ぶ「鳥」という具象によって視覚的に捉えられている。

右の引用の後半部では、「大絃」から發せられる音楽を「秋雁」に、「小絃」からの音楽を「春燕」に、それぞれ鳥に置き換えて表現する詩句も見える。「秋雁」は「聯聯」と連なつて「度」り、「春燕」は「喃喃」と「語」る。やはり、鳴き聲を發する「鳥」だけではなく、空を飛ぶ「鳥」が描かれているのである。このように「鳥」の鳴き聲とその飛翔を同時に用いた音楽描寫としては、顧況詩の他にも「流鶯子母飛上林、仙鶴雌雄唳明月（流鶯の子母上林に飛び、仙鶴の雌雄明月に唳く）」（李紳「悲善才」卷四八〇《琵琶》）、「朝雉飛、雙鶴離、屬玉夜啼獨鶯悲（朝雉飛び、雙鶴離れ、屬玉夜に啼き獨鶯悲しむ）」（李宣古「聽蜀道士琴歌」卷五五二《琴》）。「屬玉」は水鳥の一種などがある。いずれも「鳥」の發する音のみならず、その飛動に着目した表現がなされており、飛ぶ「鳥」を描くことによって音楽が具象化されているのである。

この飛ぶ「鳥」による音楽描寫は、後漢・馬融「長笛賦」〔『文選』卷一八〕の「聽聲類形、狀似流水、又象飛鴻（聲を聽き形を類するに、狀は流水に似、又飛鴻に象たり）」にその原形を求めることが出来る。目に見えない音楽を形あるもので表わそうとするとき、「流水」や「飛鴻」など、運動性を持つものが好まれるのである。

既に賦にその原形が見られるとはいへ、物の運動性を用いた表現手法が、詩表現として開花するのは唐代である。馬融は「流水」によって音楽を具象化しているが、唐詩の中には、更にそれに激しい運動性を付與した表現が見られる。「鶴警風露中、泉飛雪雲裏（鶴は風露の

中に警し、泉は雪雲の裏に飛ぶ）」（寶庠「留守府酬皇甫暉侍御彈琴之什」卷二七一《琴》）、「巨石崩崖指下生、飛泉走浪弦中起（巨石崩崖指下に生じ、飛泉走浪弦中に起る）」（李冶「從蕭叔子聽彈琴賦得三峽流泉歌」卷八〇五《琴・三峽流泉》）といった詩句がそれである。

「泉飛」「飛泉走浪」「泉」は泉、或いは瀧とあるように、「流れる水」ではなく「飛ぶ水」がそこに描かれているのだ。李冶の詩は、「三峽流泉」という琴曲を主題としたものであり、「水」が詩中に登場するのはある意味で當然なのだが、その運動性がより強調され、「飛」「走」の語が付されていることは尙重要な意味を持つだろう。「流れる水」の持つその動きをより活性化し、表現として深化させたのが、「飛ぶ水」なのである。音楽を形ある物象によって表現する際、物象の運動性が重要な因子となっていたことが、そこに看取されよう。

更にもう一つ、物象の運動性を用いた音楽描寫の例として、「迸泉颯颯飛木末、野鹿呦呦走堂下（迸泉颯颯として木末に飛び、野鹿呦呦として堂下に走る）」（李頎「聽董大彈胡笳聲兼寄語弄房給事」卷二三三《琴・胡笳弄》）という詩句を挙げておきたい。「迸る」「泉」は「颯颯」たる音をたてて樹の梢に「飛」び散り、「野鹿」は「呦呦」とした鳴き聲をあげて「堂下」を「走」る。「飛」ぶ「泉」、「走」る「鹿」、兩者とも激しい運動による音楽描寫である。互い呼び合う穏やかな鳴き聲を發しながらも、「鹿」は疾走する。「呦呦」の語は、『毛詩』小雅「鹿鳴」の「呦呦鹿鳴」に典據を持つが、そこには「呦呦鹿鳴、食野之芩（呦呦として鹿鳴き、野の芩を食らふ）」とあるだけで、運動する「鹿」の姿は全く見られない。これと比較するとき、李頎の詩に描かれた「鹿」の運動性は際立つ。

以上、唐詩の音楽描寫において物の運動が描かれている例を見てき

た。流れる水、吹き抜ける風、飛ぶ鳥、更には疾走する鹿。これらは、いづれも音を發すると共に動きを見せる形象である。では何故これほどまでに運動性が音楽描寫において求められることとなつたのだろうか。

今日、我々は音楽を時間藝術と呼ぶ。音楽は常に時間的な連續性を持つのであり、始まると同時に一瞬で終る音楽は普通あり得ない。多様な音の連なりから成る音楽は、必然的に幾許かの時間的な幅、連續性を持つのである。その音楽を形ある物に假託して再現しようとするならば、音楽に置き換えられる物は、空間内においても何らかの連續性を帯びていなければならない。その連續性を、唐代の詩人たちは物の運動性によって、換言すれば動き續ける物に擬えることで表現しようとした。彼らは、空間を移動する「水」「風」「鳥」等を用いることで音楽を具象化し、「流れる音楽」「飛ぶ音楽」とも言うべき音楽世界を詩中に描いてみせたのである。

三 白居易の音楽描寫―凍れる音楽―

唐代に至って、自然界の「水」「風」や「鳥」が詩の音楽描寫に盛んに取り込まれるようになったのだが、それらを用いた表現は唐詩の中に極めて多くの例を見出すことができ、ともすれば表現の類型化、一律化の印象を免れ得ない。その類型を打ち破り、音楽描寫の可能性を新たに切り開いた詩人、それが白居易である。以下、前章までの考察を踏まえ、「琵琶引」を中心に白居易の音楽描寫の特徴とその意味について論じていきたい。なお、彼の音楽詩のうち、琴を詠った詩の場合、琴という楽器が有する独自の趣の方に詩人の關心が向けられ、奏でられる音楽を具に描出しようとする態度は希薄である。したがっ

て、本章では琴に關する詩は論の對象としない。また、白居易とその詩友元稹の音楽描寫には類似した表現が多く見られ、元稹の表現が白詩のそれに多大な影響を與えたと思われる點も少なくない。よって、以下元稹の詩も適宜擧げながら論を進める。

先ず白居易「琵琶引」から、音楽描寫が集中してあらわれる部分を讀んでみよう。序によれば、この詩は元和十一年秋、白居易が江州司馬の任にあつたときの作。客を水邊に送る際、詩人は漏れ聞こえてくる琵琶の響きに耳を奪われ、その音の主を船中に招き入れて共に宴を張る。

轉軸撥絃三兩聲	軸を轉じ絃を撥す三兩聲
未成曲調先有情	未だ曲調を成さずして先ず情有り
絃絃掩抑聲聲思	絃絃掩抑たりて聲聲に思ひ
似訴平生不得意	平生意を得ざるを訴ふるに似たり
低眉信手續續彈	眉を低れ手に信せ續續として彈じ
說盡心中無限事	說き盡す心中無限の事
輕攏慢撥抹復挑	輕攏慢撥抹し復た挑ず
初爲霓裳後綠腰	初めは《霓裳》を爲し後に《綠腰》
大絃嘈嘈如急雨	大絃嘈嘈急雨の如く
小絃切切如私語	小絃切切私語の如し
嘈嘈切切錯雜彈	嘈嘈切切錯雜して彈じ
大珠小珠落玉盤	大珠小珠玉盤に落つ
間關鶯語花底滑	間關たる鶯語花底に滑らかに
幽咽泉流冰下難	幽咽せる泉流冰下に難む
冰泉冷澀絃凝絕	冰泉冷澀して絃凝絶し
凝絕不通聲暫歇	凝絶して通ぜず聲暫く歇む

別有幽愁暗恨生 別に幽愁暗恨の生ずる有り
 此時無聲勝有聲 此の時聲無きは聲有るに勝る
 銀瓶乍破水漿迸 銀瓶 乍ち破れて水漿 迸り
 鐵騎突出刀槍鳴 鐵騎 突出して刀槍鳴る
 曲終收撥當心畫 曲終り撥を收め心に當て畫す
 四絃一聲如裂帛 四絃一聲 帛を裂するが如し
 東船西舫悄無言 東船 西舫 悄として言無く
 唯見江心秋月白 唯だ見る 江心に秋月の白きを

〔琵琶引〕卷二二《琵琶》

音を發する物、そして運動する物、この二つが唐詩の音樂描寫中に多用されてきたことを前章までに述べたが、白詩の音樂描寫の場合、物の運動性によってではなく、物の發する音によって音樂を描出しよとする姿勢が極めて強い。中氏が詳述するように、白居易は音に相當のこだわりを持った詩人なのである（注14所引論稿參照）。そのことは、この「琵琶引」詩においても確認できる。右に引いた部分では、「嘈嘈」「切切」といった擬音語の他に、「急雨」「私語」「鶯語」など様々な音によって琵琶の音樂が表現されているのである。

さて、この「琵琶引」の音樂描寫の中で本稿が特に注目したいのは、「珠」「冰」「刀」の語である。この三つの語は、前章までに見た「水」「風」「鳥」とはやや異質なものであると思われる。これらを用いた音樂描寫は、白居易以前の詩の中ほどの程度例を見出すことができるだろうか。「冰」を用いた音樂描寫は、白居易並びに元稹以前には皆無である。「刀」に關しては、韋應物「五弦行」の「古刀幽磬初相觸、千珠貫斷落寒玉（古刀 幽磬 初めて相觸れ、千珠 貫斷たれて寒玉を落す）」（卷一九五《五絃琵琶》）という詩句が、恐らく唯一の先例と

して擧げられる。「珠」（特に落下する「珠」）による音樂描寫は、右の韋應物の詩句以外にも、顧況「李供奉彈箏篋歌」（前掲）に「聲清冷冷鳴索策、垂珠碎玉空中落（聲は清くして冷冷 鳴は索策、垂珠 碎玉 空中より落つ）」という先例がある。「珠」を用いたこれらの表現は、先にも引いた『禮記』『樂記』の「歌は……纍纍乎として端しきこと貫珠の如し」を承けたものだろう。だが、すでに『禮記』に見えているにもかかわらず、「珠」或いは「貫珠」を用いた音樂描寫は、韋應物や顧況以前にはその例を見出し難い。

ところが、先人があまり着目してこなかったこれら「珠」「冰」「刀」の語を、白居易と元稹は音樂描寫の中に盛んに用いているのである。その意味では、彼らの音樂描寫の特質を象徴的にあらわすものと言える。では何故、「珠」「冰」「刀」の語が元白に好まれることとなったのだろうか。それは第一には、音を發するものであったからである。「琵琶引」にあるように、「大珠」と「小珠」は「玉盤」に落下することによって音を發し、「冰」は「泉流」を阻むことにより水聲の「幽咽」を際立たせる。そして「刀槍」はぶつかり合うことで音を響かせる。「珠」「冰」「刀」は硬さを持つという点においてその特質を共有しており、硬質であるが故に、他の物と接觸、衝突して音を放つのである。硬質な物を一篇の詩の中に多用し、その接觸の音によって音樂を表わそうとすること、この點に、「琵琶引」の音樂描寫が持つ大きな特徴を見ることが出来る。

しかし、果してそれだけだろうか。元白の音樂描寫における「珠」「冰」「刀」は、ただ接觸して音を發するものにしかな過ぎないのだろうか。ここで、白居易「琵琶引」と同じく、琵琶を詠った元稹の音樂詩「琵琶歌」を見てみることにしよう。

管兒爲我雙淚垂
 自彈此曲長自悲
 淚垂揮撥朱弦濕
 冰泉鳴咽流鶯澀
 因茲彈作雨霖鈴
 風雨蕭條鬼神泣
 一彈既罷又一彈
 珠幢夜靜風珊珊
 低徊慢弄關山思
 坐對燕然秋月寒
 月寒一聲深殿磬
 驟彈曲破音繁併
 百萬金鈴旋玉盤
 醉客滿船皆暫醒
 ……

管兒 我が爲に雙淚垂れ
 自ら此の曲を弾じ長く自ら悲しむ
 淚揮撥に垂れ 朱弦濕り
 冰泉 鳴咽して 流鶯澀る
 茲に因りて彈じて《雨霖鈴》を作せば
 風雨 蕭條として鬼神泣く
 一彈 既に罷みて又一彈
 珠幢 夜靜かにして風珊珊たり
 低徊して《關山》の思を慢弄すれば
 坐して對す 燕然 秋月の寒きに
 月寒くして一聲 深殿の磬
 驟彈 曲破 音繁併たり
 百萬の金鈴 玉盤に旋り
 醉客 滿船 皆暫し醒む

管兒還爲彈六么
 六么依舊聲迢迢
 猿鳴雪岫來三峽
 鶴唳晴空聞九霄
 逡巡彈得六么徹
 霜刀破竹無殘節
 幽關鴉軋胡雁悲
 斷弦耆驢層冰裂

管兒 還た爲に《六么》を彈ず
 《六么》 舊に依りて聲 迢迢たり
 猿 雪岫に鳴きて三峽に來り
 鶴 晴空に唳きて九霄に聞こゆ
 逡巡 《六么》の徹を彈じ得
 霜刀 竹を破り殘節無し
 幽關 鴉軋 胡雁悲しみ
 斷弦 耆驢 層冰裂かる

〔琵琶歌 寄管兒兼誨鐵山〕卷二六《琵琶》
 右に引用したのは、琵琶の名手・管兒の彈奏を描寫した箇所である。

唐詩の音樂描寫

この元稹「琵琶歌」では、「磬」「金鈴」「猿」「鶴」などが詩中に登場し、それらの發する音によって琵琶の調べが表現されている。多種多様な音を連ねることで音樂を再現しようとしている點、白詩「琵琶引」と同様である。

元稹「琵琶歌」の音樂描寫の中で、先ず注目したいのは「冰泉鳴咽流鶯澀」の句である。陳寅恪氏は、この詩が白居易「琵琶引」に先んじて作られたものであることを考證した上で、白詩「琵琶引」の「聞關鶯語花底滑、幽咽泉流冰下難」の二句は、元詩「琵琶歌」の「冰泉鳴咽流鶯澀」の「冰」と「鶯」を擴充することによって成ったとしている（『元白詩箋證稿』、注22）。だが、ここでは、どちらが影響を與え、どちらが影響を受けたかの問題については、あまり立ち入らないことにしよう。それよりもむしろ、兩者の共通性、白居易と元稹とが音樂を描出する上で同一の手法を用いている點に留意したい。陳氏前掲書がその例を列挙しているように、「冰」と「鶯」は、右に擧げた二首以外にも、元白の音樂描寫に頻用される形象なのである。

その「冰」と「鶯」のうち、「鶯」は第二章で觸れたように唐詩の音樂描寫全體を通して多用されているものである。他方、「冰」による表現は元白以前には見られない新たなものである。右に擧げた元稹「琵琶歌」では、その晝期的な「冰」の音樂描寫が、「冰泉鳴咽流鶯澀」の句以外にも、「斷弦耆驢層冰裂」という句でなされている。そしてより注意を要するのは、後者の句においては「冰」それ自身が「裂」かれることによって音を發している點である。硬質な物の破壊音・破碎音を用いた音樂描寫は、この「琵琶歌」では他にも見られる。「霜刀破竹無殘節」という詩句では、硬質な「刀」が同じく硬質な「竹」を「殘節」「無」きまでに破碎することで音を生み出している。

硬質物の破裂・破壊による音の演出は、白詩の中にも見出すことができる。例えば「琵琶引」の「銀瓶乍破水漿迸」という詩句では、「銀瓶」という硬質な物が突然破裂することによって「水漿」を飛散し、音を發していた。この他にも次のような詩句がある。

中序擊駢初入拍 中序擊駢初めて拍に入り
秋竹竿裂春冰拆 秋竹竿裂けて春冰拆かる

〔霓裳羽衣歌 和微之〕卷二一《霓裳羽衣》

慢彈迴斷雁 慢彈 斷雁を迴らし
急奏轉飛蓬 急奏 飛蓬を轉ず
霜珮鏘還委 霜珮 鏘として還た委たり
冰泉咽復通 冰泉 咽びて復た通ず
珠聯千拍碎 珠聯なりて千拍碎け
刀截一聲終 刀截ちて一聲終る

〔箏〕卷三二《箏》

前者の詩では、「秋竹」の「竿」が裂かれ「春冰」が破碎される。後者では、連なつた「珠」が「千拍」碎けることによって音が生み出されている。

右の表現を見れば明らかのように、元白の音楽描寫に多用される「珠」「冰」「刀」といった硬質物は、接觸・衝突して音を發するだけではなく、場合によっては、破裂し、破壊されることで音を放つのである。これらの硬質物を音を生み出す音源として考へるならば、それは前章までに見た「水」「風」「鳥」とは全く異質の音源である。「水」「風」「鳥」は一通りの方法でしか音を發しないのに對し、硬質な「珠」「冰」「刀」等は二重に音を生み出し得る音源、裝置である。換言すれば、「水」や「風」などの物象は、自然界に存在するそのままの形で

詩中に取り込まれたに過ぎないが、硬さを備えた「珠」「冰」「刀」は詩人の手によって時には衝突し、時には破壊される、複雑で人為的な音源なのである。ここに、自然界の音を素材に模倣して音楽を描こうとする態度から、音楽をより複雑に、人間の創意と想像力に基づいて描こうとする態度への移行が讀み取れるのではないだろうか。また、元白が音楽描寫に硬質な物を多用したのは、音楽が持つ質感を、より積極的に人為的に描こうとしたためだと考へられないだろうか。

だが、音楽描寫としての「冰」には、なお説明を要する餘地が残っているように思われる。ここで、再び元稹「琵琶歌」に立ち返り、「低徊慢弄關山思、坐對燕然秋月寒。月寒一聲深殿磬、驟彈曲破音繁併」という詩句を見てみたい。《關山月》の曲が緩やかに彈奏されれば、燕然山の寒々とした秋月に對座しているかのような感を受け、月の寒光の中、深殿から磬の音が響いてくる。——詩人は、《關山月》の曲に邊地特有の寒さを感じているのである。

外來の樂曲が持つ獨特のイメージを表現するために、邊地の風物である「雪」を用いて寒冷さを表わすことは、唐詩の音楽描寫中にしばしば見られる。「寒泉」(朱灣「寒城曉角」前掲)、「寒風」(孟郊「夜集汝州郡齋聽陸僧辯彈琴」前掲)など、「水」「風」に冷涼感を表わす「寒」の語が付された表現も散見される。だが、白居易の音楽描寫における「寒さ」という要素は、それらの表現に比べて、更に深い意味を有しているように思われる。

白居易の音楽描寫において「寒さ」は、どのような意味を持っているのか。そもそも音楽に「寒さ」はあるのだろうか。あるとすれば、それはどのように描き出されるのだろうか。次の白居易の詩が甚だ示唆的である。

趙璧 君が骨に入りて愛するを知り

五絃 一一 君が爲に調す

第一第二絃 索索たり

秋風 松を拂ひ 疏韻落つ

第三第四絃 冷冷たり

夜鶴 子を憶ひ 籠中に鳴く

第五絃 聲 最も掩抑たり

隴水 凍り咽びて流れ得ず

五絃 並びに奏す 君試みに聽け

淒淒 切切 復た錚錚

鐵 珊瑚を繋ちて一兩曲

冰 玉盤に寫そぎて千萬聲

鐵聲 殺たり

冰聲 寒し

殺聲 耳に入りて 膚血 慘たり

寒氣 人に中りて 肌骨 酸たり

曲終 聲盡きて 半日ならんと欲するも

四座 相對し愁ひて言無し

〔五絃彈 惡鄭之奪雅也〕卷三〔五絃琵琶〕

「五絃彈」は新樂府。元和四年に作られたものであり、「琵琶引」よりも前の作である。この詩では、「琵琶引」同様、「索索」「冷冷」「淒淒切切」等の擬音語が多用され、「秋風」や「夜鶴」などの發する音によって音樂が描出されている。特に「鐵繫珊瑚一兩曲、冰寫玉盤千萬聲」という聯では、「鐵」と「冰」という硬さを備えた物によって音が表わされている。ただし、「鐵」と「冰」は單に聽覺的世界を構

成する爲だけに詩中にあらわれるのではない。「鐵」の「殺」たる音は皮膚を血に染め、「冰」の「寒」たる音はその寒氣で肌骨を傷つける。白居易「五絃彈」は、冷覺と痛覺という皮膚感覺をも動員して音樂を表現しているのである。

このように聽覺ではなく皮膚感覺によって音樂を捉えようとする態度は、古くは「漢書」「禮樂志」の「夫樂本情性、泱肌膚而臧骨髓。雖經乎千載、其遺風餘烈、尙猶不絕（夫樂は情性に本づき、肌膚に泱かまくして骨髓に臧る。千載を経ると雖も、其の遺風餘烈、尙猶絶えず）」という記述にも窺える。「禮樂志」はそれに續けて、孔子が齊に赴き古代の「招（韶）」の音樂を聽いた後、感動のあまり三ヶ月も肉の味を解しなかつたという話（『論語』『述而』）を引いている。音樂は聽覺に依存した藝術であるが、時として皮膚感覺や味覺までも蓋い盡すほど凄まじい官能性を備えていたのである。「漢書」「禮樂志」はそのような効果をもたらす音樂を稱揚しているのだが、過度の刺激を伴う音樂は、その官能性故に危險視されるようになる。例えば梁・劉勰の『文心雕龍』『樂府』が「夫樂本心術。故響泱肌膚。先王慎焉、務塞淫濫（夫樂は心術に本づく。故に響肌膚に泱かまく。先王焉を慎み、務めて淫濫を塞ぐ）」と述べるように。

白居易の諷諭詩「五絃彈」は、「惡鄭之奪雅也」という題の意圖するところに従うならば、劉勰の見解に與するものと言わねばならないだろう。つまり、一見、趙璧の演奏を賞美しているかのようであっても、詩の主眼は、古樂を驅逐する外來樂器・五絃琵琶を彈劾する點にあると考えなければならぬ。「鐵聲」や「冰聲」は、演奏後、半日経っても聽き手を「愁無言」の状態にするほど凄まじい感染力を持ち、冷覺・痛覺を刺激して人體を傷つけるものである。過度な刺激を伴い

人の本性を損なうが故に、趙璧の奏でる音楽は危険であり、彈劾せねばならない。そのような觀點から、この詩「五絃彈」は書かれているのである。

ただし、ここで留意しなければならないのは、音楽が持つ負の側面を惡として斷罪してはいるものの、批判者である白居易自身がその惡の持つ魅力、つまり感覺器官を過度に刺激する官能性を熟知していた、という點である。冷覺と痛覺を用いた音楽描寫が可能となったのは、『論語』「述而」や『漢書』「禮樂志」が説く音楽の官能性、聽覺のみならず他の感覺までをも麻痺させるような效能を白居易自らが認識していたからこそであろう。「五絃彈」の音楽描寫には、詩人のそのような音楽認識の有り様が如實に反映されているのであり、その點で畫期的な意味を持つものと言えよう。

翻って「琵琶引」の場合はどうか。この詩には、音楽を批判對象として見なす向きは無い。が、そこには「五絃彈」と同じ音楽認識、音楽は官能性を持つものだという認識が背後に潜んでいるものと思われ。何故ならば、「五絃彈」において音楽の官能性の象徴として描かれた「冰」が、「琵琶引」の中にも用いられているからである。また、演奏終了後の聽者の様子を描いた「五絃彈」の詩句「曲終聲盡欲半日、四座相對愁無言」は、官能性に富む音楽が人間を一種の虚脱状態に導くことを述べたものだが、「琵琶引」にも演奏後の聽き手の状態を表わすものとしてそれと類似した詩句「東船西舫悄無言、唯見江心秋月白」が見られる。それを善とするか惡とするかの違いこそあれ、「五絃彈」と「琵琶引」には、音楽を官能的なものとして捉えようとする同一の態度を読み取ることができよう。そして、「琵琶引」の場合、官能的な音楽に對し惡という價值判斷を下していないことを鑑みれば、

白居易自身がより純粹に官能性そのものを享受しようとしていたと考へることも許されるだろう。

では、「琵琶引」の中から再び次の詩句を挙げ、音楽の官能性がどのように描かれているかを具體的に見てみよう。

「嘈嘈切切錯雜彈、大珠小珠落玉盤。閉關鶯語花底滑、幽咽泉流冰下難。冰泉冷澀絃凝絕、凝絕不通聲暫歇。別有幽愁暗恨生、此時無聲勝有聲」

右に挙げた音楽描寫は、先の「五絃彈」のそれと多くの點で類似している。例えば「大珠小珠落玉盤」の句と「五絃彈」の「冰寫玉盤千萬聲」の句を見た場合、ともに硬質物である「珠」と「冰」が「玉盤」の上に落下することが述べられている。

「五絃彈」において音楽の官能性を象徴する形象であった「冰」は、この「琵琶引」では「幽咽泉流冰下難」という詩句の中に登場する。この句は、第一章で見た「流れる音楽」、つまり「水」を用いた音楽描寫との関連のもとに理解しなければならない。先述したように、流水の咽びの音を用いた音楽描寫は唐詩の中に頻見される。だが、その流水を元白は敢えて凍らせ、「冰」化したのである。「水」は「冰」になることによって堅さを付與され、その音がより強調されると同時に、冷感をも刺激する物質へと生まれ変わる。元白が創造した「冰」による音楽描寫、言わば「凍れる音楽」は、硬質感と冷感の結晶であり、それは聽覺のみならず、冷覺という皮膚感覺をも用いて音楽を描出しようとするものなのである。

また、「琵琶引」の全體の流れに即して言えば、「冰」による音楽描寫の直後、「絃」が「凝絶」し、「無聲」の状態がそこに生み出される。官能的な「冰」の音楽は、遂には音楽そのものをも凍らせてしまうの

である。ただし、凝固した音楽とは單なる演奏の中断を意味するのではない。「此時無聲勝有聲」とあるように、音楽が凍らされることによって、そこには「無聲」という至上の音楽が導き出されるのだ。この一段は、「氷」の比喩を媒介とすることによって、音楽の官能性とその藝術性とを共に描出することに成功しているのである。

聴覚に依存する音楽を聴覚以外の寒さという感覚で表現すること、これは今日の比喩分類によれば共感覚比喩と呼ばれる表現手法である。共感覚比喩とは、ある特定の感覚領域を表す言語表現が別の感覚領域に轉用される比喩的な用法を指す（例えば「黄色い聲」「暖かい色」など）。だが、白詩の音楽描寫を單に表現技法上の問題としてしか扱わないとすれば、その表現の裏に潜む詩人の音楽認識の有り様を看過してしまうことになりかねない。白居易にとって、音楽とは官能の藝術であった。だからこそ、その音楽詩においては、聴覚以外の感覺器官をも動員した音楽描寫が追求されなければならなかったのである。官能の藝術として音楽を捉える認識は、先に挙げた『論語』『述而』や『漢書』『禮樂志』等の記述からも窺うことができる。だが、従来の詩人たちは五感全てを包み込む音楽の官能性には殆ど着目してこなかった。音楽の官能性に對する深い理解のもと、詩中に官能美の世界を創造した初めての詩人、それが「五絃彈」と「琵琶引」をもした白居易だったのではないだろうか。

小結

唐詩の音楽描寫における類型表現と、白居易の表現の新しいさについて考察を加えてきた。これまで見てきたのは、全て何らかの事物の形象を用いて音楽を再現しようとする詩表現である。音によって表現す

る手法、運動性によって表現する手法、そして皮膚感覺によって表現する手法、いずれも音楽という不確かな對象を物に假託して詩中に再構築し、固定化しようとするものである。

音楽描寫には、實はそれとは別の系譜に屬するものがある。物を媒介として音楽を再現し、對象に回歸しようとするのではなく、音楽が引き起こす自己の感動、心に廣がった波紋を仔細に拾い上げ、それを詩中に表現すること、これも音楽描寫の一種である。音楽による感情の揺れ動きを述べることは、間接的に音楽の如何を示しているのである。そのような詩の音楽描寫も、唐代に新たな展開を見せることになるのだが、それについては稿を改めて論じることとしたい。

注

- (1) 本稿では、音楽を主題とした詩を「音楽詩」と呼ぶ。例えば樂器名、樂曲名、または樂人の名が詩題に含まれている詩などがそれである。
- (2) 拙稿「唐代音樂詩における樂器のイメージ—琴・箏・琵琶・笛—」『待兼山論叢』第三七號文學篇二〇〇三年 參照。
- (3) 星川清孝「白樂天の「琵琶行」と元徽之の「琵琶歌」」『茨城大學文理學部紀要(人文科學)』七號一九五七年。
- (4) 『呂氏春秋』「孝行覽・本味」より、その記述を以下に引く。 伯牙鼓琴、鍾子期聽之。方鼓琴而志在太山、鍾子期曰「善哉乎鼓琴、巍巍乎若太山」。少選之閒、而志在流水、鍾子期又曰「善哉乎鼓琴、湯湯乎若流水」。鍾子期死、伯牙破琴絕弦、終身不復鼓琴。 なお、同様の逸話は、『韓詩外傳』、『列子』、『湯問』等にも見られる。
- (5) 吉田聰美「全唐詩における音楽描寫—琴—」『筑波中國文化論叢』四一九八四年 參照。
- (6) 以下、唐代の詩を引用する場合、一部の詩人を除いて『全唐詩』(中

華書局一九九六年第六刷)を底本とした。卷數の後に示すのは、その詩が主題とする樂器、乃至樂曲等である。

- (7) 星川氏が既に同様の指摘をしている(前掲論文、注3)。
- (8) 「秦聲一曲此時間、嶺風鳴咽南雲絕」(劉禹錫「傷秦妹行」卷三五六《等》)、「穿絲透管音未歇、迴風繞指驚泉咽」(李沈「方響歌」卷六八八《方響》)。
- (9) 鄭正浩「風」と「鳳」をめぐる音樂思想—中國古代音樂思想の側面—(岡山大學法文學部學術紀要)第三九號文學篇 一九七八年)。
- (10) 「鬼神知妙欲收響、陰風切切四面來」(顧況「劉禪奴彈琵琶歌 感相國韓公夢」卷二六五《琵琶》)、「旖旎香風繞指生、千聲妙盡神仙曲」(王穀「吹笙引」卷六九四《笙》)。
- (11) 中唐の王建は、「霓裳詞十首一」(卷三〇二)の中で「弟子部中留一色、聽風聽水作霓裳」と言い、「風」と「水」を「聽」くことで、かの《霓裳羽衣曲》が作られたと説いている。この説の眞偽はともかく、王建の詩は唐代における「水」「風」と音樂との結びつきの強さを物語っている。
- (12) 「樂者天地之和也。禮者天地之序也。和故百物皆化、序故羣物皆別。樂由大作、禮以地制。過制則亂、過作則暴。明於天地、然後能興禮樂也。」
- (13) 「帝堯立乃命質爲樂、質乃效山林谿谷之音以歌」。
- (14) 中純子「白居易の音へのこだわり—白詩にみる音の世界—」(「白居易研究年報」第四號 勉誠出版二〇〇三年)。
- (15) 星川氏は、白居易「琵琶引」の「閒關鶯語花底滑」の句が《春鶯囀》の曲に基づくものであることを夙に指摘している(前掲論文、注3)。
- (16) 《春鶯囀》という樂曲は、唐の高宗が鶯の鳴き聲を聞き、それに觸發されて作らせたものだとする説が『教坊記』に見える(『樂府詩集』卷八〇所引)。また韋應物は「聽鶯曲」(卷一九五)の中で、「欲囀不囀意自嬌、羌兒弄笛曲未調。前聲後聲不相及、秦女學箏指猶澀」と詠い、鶯

の鳴き聲を笛と箏に比している。鶯の囀りと音樂は、「水」と「風」同様、唐人の聽覺において極めて近しい關係にあったようである。

- (17) 「欲寫人間離別心、須聽鳴鳳似龍吟」(顧況「王郎中妓席五詠 箏」卷二六七《箏》)、「清露鶴聲遠、碧雲仙吹長」(張祜「箏」卷五二〇《箏》)。
- (18) 「舒散隨鸞吹、喧呼雜鳥春」(胡直鈞「太常觀閣驪國新樂」卷四六四《驪國新樂》)、「盼盼乍垂袖、一聲雜鳳呼」(杜牧「張好好詩」卷五二〇《歌》)。
- (19) 「鶴警風露中、泉飛雪雲裏」(賈庠「留守府酬皇甫曙侍御彈琴之什」卷二七一《琴》)、「夜靜聽人語、天高別鶴鳴」(李昌符「送琴客」卷六〇一《琴》)。この内、後者の詩は琴曲《別鶴操》をもとになされた表現であり、琴の音樂描寫に鶴が多用されるのは、この樂曲の存在が多分に起因していると思われる。
- (20) 引用句の第三句目の「衣」字を、底本では「製一作衣」とする。「製」よりも「衣」の方が意味が通じやすいため「衣」に改めたが、この句が對句を成しているとなれば、「衣」でも尙疑問が残る。
- (21) 白居易と琴については、中純子「中國の「樂」と文人社會—白居易の琴をめぐる—」(『天理大學學報』第一七五輯 一九九四年) 参照。
- (22) 陳寅恪氏と星川氏が既にそれを指摘する。陳氏『元白詩箋證稿』(商務印書館一九七二年第三刷)第二章「琵琶引」、並びに星川氏前掲論文(注3) 参照。
- (23) 白詩の引用は『白居易集箋校』(朱金城箋校 上海古籍出版社一九八八年)を底本とした。なお、「琵琶引」中の「冰下難」の字句は、「冰下灘」(那波本)、「水下難」(宋本)などに作られ、一作表記も多岐にわたる。簡所だが、陳氏・星川氏の説(前掲、注3、注22)に隨い、底本通り「冰下難」とした。「琵琶引」の字句の異同に關しては、桂誠一郎・雋雪「白詩箋引の本文とその校異」(『白居易研究講座第六卷』勉誠社一九九五年) 参照。

(24) 「貫珠」の語を、白居易が好んで用いていることに關しては、丹羽博之「貫珠の音―萬葉集と平安朝漢詩と白氏文集における―」（『國文學研究ノート』第二四號一九九〇年）參照。

(25) 元詩の引用は『元稹集』（冀勤點校 中華書局二〇〇〇年 第二刷）を底本とした。

(26) 「古戍蒼蒼烽火寒、大荒沈沈飛雪白」（李頎「聽董大彈胡笳兼寄語弄房給事」（前掲《琴・胡笳弄》）、「胡天雨雪四時下、五月不曾芳草生」（戎昱「聽杜山人彈胡笳」卷二七〇《琴・胡笳弄》）。