

音樂の映像

——韓愈「聽穎師彈琴」と李賀「李憑箏篋引」を中心に——

谷口高志

はじめに

音樂文化の爛熟と呼應するように、唐代、特に盛唐期から中唐期にかけて、音樂を主題とした詩歌の数は飛躍的に増加する。それら唐代音樂詩（音樂を主題とした詩）の音樂に對する描寫は複雑な様相を呈しているのだが、その一方で表現手法に關する、ある類型を見出すこともできる。宋・胡仔『茗溪漁隱叢話』（前集卷一六）は、その類型について以下のように述べている。

古今聽琴阮琵琶箏瑟諸詩、皆欲寫其音聲節奏、類以景物故實狀之、大率一律、初無中的句、互可移用、是豈眞知音者。但其造語藻麗、爲可喜耳。

（古今の琴阮琵琶箏瑟を聽くの諸詩、皆其の音聲節奏を寫さんと欲するも、類ね景物故實を以て之を狀し、大率一律にして、初めよりの中的の句無く、互ひに移し用ふべし、是れ豈に眞に音を知る者ならんや。但だ其の造語の藻麗なるを、喜ぶべきと爲すのみなり。）

このように述べた後、胡仔は韓愈「聽穎師彈琴」、白居易「琵琶引」、蘇軾「聽賢師琴」など、唐代から宋代にかけて作られた音樂詩の詩句

を列舉している。音樂を詠う詩歌は唐以前の六朝期にも制作されているが、それらの詩はここでは全く顧みられておらず、胡仔が冒頭に言う「古今」の「古」とは、この場合唐代を指すものと考えてよいだろう。そして、その唐代の詩句を引きつつ胡仔が指摘するのは、音樂の描寫において多用される「景物」「故實」という類型である。「故實」即ち故事の使用は、ひとり音樂詩のみならず中國の古典詩全般に廣く見られる手法である。ここで注目すべきは、「景物」の方であろう。つまり胡仔の言に従えば、唐宋の音樂詩においては、故事に加えて景物を用いた描寫までもが一般的となっていたのである。

ところで、胡仔は景物による音樂の描寫について、「大率一律」という批判的な見解を加えているのだが、景物の描かれ方に着目するならば、それは決して一樣なものとは言えない。なぜなら、景物を用いた描寫のなかにも、景物の發する音に依據して音樂を聽覺的に表す場合と、景物の姿かたちを借りて音樂を視覺的に表す場合とがあり、兩者はその描寫の方向性を大きく異にするからである。胡仔が擧げる詩のなかでは、白居易「琵琶引」が前者に當り、韓愈「聽穎師彈琴」が後者に當る。胡仔は兩者を同一視しているようだが、その差異には注

意をはらう必要がある。

この二つの表現手法のうち、景物の音によって音楽を再現しようとする前者の手法が、唐代に發展を遂げることについては、既に前稿「唐詩の音楽描寫―その類型と白居易「琵琶引」―」において論及した³。本稿が改めて問いたいののは、後者の表現手法の系譜である。景物の視覚的イメージに託して音楽を捉えようとする表現のあり方は、唐代音楽詩において初めて見られるようになったというわけではない³。後述するように、漢代から六朝期にかけて作られた音楽賦（音楽を主題とする賦）のなかにもこの種の表現は散見され、胡仔が指摘する類型化は既に唐以前から始まっていたものと考えられる。だが唐代では、前代に始まるその類型化を承けつつも、不可視の藝術である音楽を目に見えるかたちで捉え、一種の映像（視覚的イメージ）として表現しようとする意識が更に顕在化し、「一律」という枠におさまりきらない新たな音楽の描き方が詩歌のなかに見られるようになる。その最も尖鋭的な例が、後世音楽を詠った「至文」とまで評された、音楽詩中の傑作、韓愈「聽穎師彈琴」と李賀「李憑箏篋引」である³。唐代、音楽を可視化して描いた音楽詩は数多いが、そのような表現のあり方が詩歌のなかでより高い完成度をもって結實したのは、中唐の韓愈と李賀の音楽詩においてであったと思われる。

以下本稿では、唐以前の文學作品をも視野に入れつつ、先ず景物によって音楽を視覚的に描いた中唐期までの音楽詩について概括的な考察を試みる。そしてその考察をもとに、音楽を映像として捉える表現のあり方が、韓愈・李賀の二篇の詩において如何なる發展を遂げたのかについて論じてみたい。

1 唐代音楽詩における映像

―景物の現出と場の變容―

音楽を視覚的に捉えようとする表現の原型は、知音の故事として知られる、春秋時代の伯牙・鍾子期の逸話にまで遡ることができる。この逸話において、伯牙の演奏を聴き彼の「志」を感じ取った鍾子期は、「太山」「流水」という景物を心中に想起するのである⁶。景物によって音楽が視覚的に捉えられた、最初期の例だと言えよう。

また文學作品について見た場合、例えば、漢・馬融「長笛賦」（『文選』卷一八）には、「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、又た飛鴻に象たり）」、という音楽の描寫が見られる。ここでは音楽のなかに「形」が求められ、知音の故事をそのまま敷衍するかたちで「流水」が描かれているほか、「飛鴻」という景物によっても音楽が表されているのである。前稿において既に指摘したように、流れる水や飛ぶ鳥といった、空間内を運動する景物は後の唐代音楽詩においても多用されることとなり、一つの類型表現として定着してゆく³。

しかし、唐代の詩人たちが音楽のなかに捉えた景物は、動くものばかりではない。例えば以下に挙げる、盛唐期の詩人李頎の「聽安萬善吹觿篋歌」（卷一三三《觿篋》）では、景物の運動性を介さないかたちで音楽の映像化が行われている。

忽然更作漁陽參 忽然として更に《漁陽參》を作せば

黃雲蕭條白日暗 黃雲 蕭條として白日暗し

變調如聞楊柳春 調を變ずれば《楊柳》の春を聞くが如く

上林繁花照眼新 上林の繁花 眼を照らして新たなり

《漁陽參》、《楊柳》は樂曲名。《漁陽參》は、後漢の禰衡が曹操の前で奏でたという鼓曲の名（『後漢書』卷八〇「禰衡傳」）。《楊柳》は、《折楊柳》若しくは《楊柳枝》の曲を指す。李頎は先ず、《漁陽參》を聴いて、蕭條たる「黃雲」と陰りゆく「白日」を想起している。唐以前の音樂賦においても景物による音樂描寫は散見されるが、その色彩や明暗にまで言い及んだものは見られない。前代の文人たちに比し、李頎はより明確で鮮やかな像を音樂のなかに感じ取っていたと考えられよう。

また音樂を視覺的に捉えようとする意識は續く二句にも色濃く表れている。ここでは、《折楊柳》の曲が奏でられれば、あたかも上林苑の花々が眼に照り映えるかのよう、と述べられているのである。音樂を花の姿に擬して捉えようとする表現には先例があり、魏・嵇康「琴賦」（『文選』卷一八）のなかに、「迫而察之、若衆葩敷榮曜春風（迫りて之を察すれば、衆葩の榮を敷きて春風に曜くが若し）」という句が見られる。嵇康と李頎、兩者の表現は極めて近い關係にあると言えようが、李頎の場合、花が「眼を照らす」ものとして描かれており、音樂を視覺的に捉えようとする態度がより一層進んだかたちで示されている。李頎にとって音樂とは單に耳によって感受されるものではなく、聴き手の「眼」をも刺激し、眼前に一つの實像を提示してくれるものだったのである。

なお、このような音樂の捉え方は唐代の音樂詩に頻見され、例えば盛唐の王昌齡「琴」（卷一四一《琴》）には「髣髴絃指外、遂見初古人（髣髴も絃指の外、遂に初古の人を見るがごとし）」、同じく盛唐の賈至「贈裴九侍御昌江草堂彈琴」（卷三三五《琴》）には「悵望黃綺心、白雲若在眼（悵望たり黃綺の心、白雲眼に在るが若し）」、といった

詩句が見られる。これらの詩句においても、音樂によって「眼」に「見」えるものが想起されているのである。

李頎と同様、音樂から鮮明な映像を想起した例として、更に中唐の劉長卿と顧況の詩句を見てみよう。

靜聽關山聞一叫 靜かに《關山》を聴き一叫するを聞けば
三湘月色悲猿嘯 三湘の月色 猿嘯悲し
又吹楊柳激繁音 又た《楊柳》を吹き繁音を激すれば
千里春色傷人心 千里の春色 人心を傷ましむ

（劉長卿「聽笛歌 留別鄭協律」卷一五一《笛》）

獨把梁州凡幾拍 獨り《梁州》を把ること凡そ幾拍ぞ
風沙對面胡秦隔 風沙 面に對して 胡秦 隔たる
聽中忘卻前溪碧 聽中 忘卻す 前溪の碧を
醉後猶疑邊草白 醉後 猶ほ疑ふ 邊草の白きを

（顧況「李湖州孺人彈箏歌」卷二六五《箏》）

劉長卿は《關山月》の曲を聴いて猿の鳴き聲が響く三湘（湘江流域）の地の月を、《折楊柳》の調べを耳にして心を傷ませる千里の春景色を思い浮かべる。また顧況は西域に由來する樂曲《梁州》を聴き、秦の地にいながら胡地の「風沙」が面前に吹きつけてくるかのような感覺に陥る。そして演奏に没入するあまり、前方に廣がる碧色の溪流が腦裏から消え去り、「醉後」即ち音樂への没入が解けた後になっても、演奏時に目にしていた白色の「邊草」がまだ眼前に残っているかのような感を抱く。

劉長卿は「三湘の月色」「千里の春色」という景色を、顧況は「風沙」「邊草」という景物を、それぞれ音樂のなかに見出しているのである。先ずここで注意されるのは、彼らがこれらの映像を想起する際、

《關山月》と《折楊柳》、そして《梁州》という楽曲が重要な契機となっていたことである。李頎の詩においても、これと同様、映像をもたらず媒介として《漁陽參》《折楊柳》という楽曲名が詩中に示されていた。楽曲名と聴者が抱いた映像世界とは密接な関わりを有していたのである。

そもそも、楽曲名とは音楽がその音聲によって表現しようとした自然界の風物や四季の情景、或いは土地ごとの情緒といったものを端的に文字化することで生まれたものである。そうであるが故に、後世の聴者は題名の文字列が喚起する傳統的なイメージ、例えば《折楊柳》であれば、春の景色や離別の情、《梁州》であれば邊地の風物といったものを通してその音楽を感受することとなる。楽曲名がその音楽を如何に聴き、如何に感じるべきかを暗に規定することになるのである。李頎、劉長卿、顧況の場合、楽曲名が内包する固有のイメージに導かれるようにして、個々の映像を想起していたと考えられよう。

なお、右に挙げた詩句は音楽の映像と楽曲名との結びつき以外にも、ある重要な示唆を含んでいる。それは、音楽によって想像された景物・景色と現實世界との関係性である。顧況が「前溪の碧」と「邊草の白」の對のなかで明確に語っているように、音楽からイメージされた景物・景色はただ単に想像上のものとして捉えられるのではなく、眼前に溢れ出し、實際の景色に取って代わるものとして感覺される。つまり外界の現實世界に對する感覺を、音楽による想像が逆に支配することとなるのである。顧況の詩では、音楽による想像は現實の「碧」色を忘却させ、新たに「白」色の景物を眼前にもたらし、また詩人自らは「秦」の地にいるにも拘らず遠く隔たった「胡」地の「風沙」が眼前に立ち現れる。劉長卿の詩では、引用句の直前に「商聲寥亮羽聲苦、

江天寂歷江楓秋（商聲 寥亮として羽聲は苦たり、江天 寂歷として江楓は秋）」とあり、現實の季節は秋だと考えられるのに、眼前の景は突如「千里の春色」へと移り変わる。顧況と劉長卿、兩者の詩において、音楽が想起させる景物・景色は、外界の場に實際に現出し、それまでの現實世界を新たな姿へ變貌させるものとして捉えられているのである。

音楽に對するこのような捉え方、描き方は、唐以前の音樂賦には見られない。翻って、唐人の音樂詩にはその例を數多く見出すことができる。先ず、景物の現出について述べたものとしては、中唐・羊士諤「夜聽琵琶三首三」（卷三三三）《琵琶》の「潺湲隴水聽難盡、併覺風沙繞杏梁（潺湲たる隴水 聽盡き難く、併びに覺ゆ 風沙 杏梁を繞るを）」、中唐・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》の「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）」、といった詩句が挙げられる。羊士諤の詩では、西域のイメージを強く帯びた樂器琵琶の彈奏により「風沙」が出現し、李冶の詩では《三峽流泉》の琴曲により「巨石崩崖」と「飛泉走浪」という景物が奏者の手元に立ち現れるのである。また、先に挙げた李頎の詩のなかで「眼」に映る「上林の繁花」が詠み込まれているのも、景物が眼前に現出する體驗を述べたものに他ならない。これらの詩句を單なる修辭的な表現だとみなすことは恐らく妥當ではないだろう。唐代では、音楽はその場に存在しない筈の景物を眼前化させるものであるという認識が廣く共有されており、その認識をもとにこれらの表現が生み出されたと考えなければならぬ。そしてこのような認識の成立は、唐詩人たちの音樂的感性の一定の成熟を示しているものと言えよう。

更に景物ではなく、景色の現出、即ち聽者を取りまく場そのものが變容してゆくさまを詠ったものとしては、盛唐の岑參「秋夕聽羅山人彈三峽流泉」(卷一九八《琴・三峽流泉》)に「此曲彈未半、高堂如空山。石林何颼颼、忽在窗戶間(此の曲彈すること未だ半ばならざるに、高堂は空山の如し。石林 何ぞ颼颼たるや、忽ち窗戶の間に在り)」とあり、また中唐の元稹「琵琶歌 寄管兒兼誨鐵山」(卷四二一《琵琶》)にも「低回慢弄關山思、坐對燕然秋月寒(低回して《關山》の思を慢弄すれば、坐して對す 燕然 秋月の寒きに)」という詩句がある。《三峽流泉》の曲が流れると、「高堂」は「空山」へとその姿を變え、「窗戶の間」には「石林」という新たな景色が出現する。また、《關山月》の調べが奏でられると、西北の邊地にある燕然山が座中に立ち現れ、秋月の寒々とした光が場を照らす。——岑參と元稹は、樂曲による場の變容についてこのように詠じている。音樂は現實の空間を變貌させ、遠く隔たった地の映像を聽者の眼前に提示するものとして捉えられているのである。

以上、音樂による景物・景色の現出と、それにとまなう場の變容について述べた盛唐・中唐期の詩句を取り上げ、唐代音樂詩特有の描寫のあり方について見てきた。唐代では音樂がある種の映像をとまなうということに對する意識が前代に比してより顯在化し、内面世界に生起したその映像を詩人たちが積極的に表出するようになるのである。ただし、右に擧げた詩句における映像の内容について着目するならば、それは必ずしも多様性や獨創性に富んだものだったとは言えない。顧況や元稹の場合がそうであったように、詩人たちが描いた映像の大半は邊地の風物によって占められている(これは當時の樂曲、樂器の多くが西域から將來されたことに因るだろう)。また先にも觸れたよ

うに、彼らは主として樂曲名を持つ傳統的なイメージに則って音樂を捉えており、そのイメージの枠組みのもとに映像を想起していたことにも留意しなければならない。つまり彼らの詩句には、一人の聽者としての感受性や、詩人としての創意がさほど際立ったかたちでは表れていないのである。

では、ともに中唐期を代表する詩人である韓愈の「聽穎師彈琴」と、李賀「李憑箏篋引」の場合はどうか。「至文」と稱えられた、この韓愈と李賀の音樂詩には、映像を媒介とした音樂の捉え方、描き方に新たな道筋が示されていると思われる。そのことについては節を改めて考察を行いたい。

2 音樂の刻畫——韓愈「聽穎師彈琴」——

韓愈の音樂詩「聽穎師彈琴」は、琴を詠った最も優れた詩として蘇軾が擧げるほか(後述)、宋・樓鑰が「古今の絕唱」と述べるなど『攻媿集』卷五「謝文思許尚之石函廣陵散譜」、後世高い評價を得た作品である。十八句に及ぶその詩の全文を以下に見てみよう。

昵昵兒女語	昵昵として兒女語り
恩怨相爾汝	恩怨 相爾汝す
劃然變軒昂	劃然として軒昂に變じ
勇士赴敵場	勇士 敵場に赴く
浮雲柳絮無根蒂	浮雲 柳絮 根蒂無く
天地闊遠隨飛揚	天地 闊遠として飛揚に隨ふ
喧啾百鳥羣	喧啾たる百鳥の羣
忽見孤鳳凰	忽ち見る孤鳳凰
躋攀分寸不可上	躋攀 分寸も上るべからず

失勢一落千丈強

嗟余有兩耳

未省聽絲篁

自聞穎師彈

起坐在一旁

推手遽止之

濕衣淚滂滂

穎乎爾誠能

失勢一たび落つ千丈強
嗟余は兩耳有れども

未だ絲篁を聴くを省せず

穎師の彈ずるを聞きて自り

起坐すること一傍に在り

手を推して遽かに之を止め

衣を濕して涙は滂滂たり

穎や爾誠に能くす

無以冰炭置我腸

冰炭を以て我が腸に置く無かれ

この詩のうち、音楽の描寫がなされるのは第十句までであり、それ以後は音楽に對する自己の感慨と、奏者である穎師への贊辭が綴られている。音楽を主題とする詩歌は、先ず樂器の材質・裝飾や奏者の來歴、もしくは演奏が行われた場の狀況から説き起こされる場合が多い。だがこの詩では、第一聯からいきなり比喻による音楽描寫が始められる。恩愛や怨嗟の情を「昵昵」（親しげなさま）と訴える「兒女」の姿が、音楽を表すものとして冒頭に置かれていたのである。

ここに見られる、「兒女」の「語り」、そして第七句目の騷がしく鳴き叫ぶ「百鳥の羣」、これら二つはその音聲によって音楽を表したものとひとまずは考えられよう。しかし、韓愈の詩全體の基調をなしているのは、あくまで音楽の映像化である。この詩では「兒女」の有り様と對になるものとして颯爽と敵場に赴く「勇士」の姿が、「百鳥の羣」と相對するものとして「孤鳳凰」が、それぞれ目に「見」える情景として描き出されているのである。また、廣大な天地の間に翻る「浮雲柳絮」を描いた第三聯、鳳凰が絶頂の高みにまで昇りつめた後、突如勢いを失って奈落の底に落下するさまを述べた第五聯にも、音楽

を映像として捉える姿勢が明確に表れている。

なお詩の後半部分で、韓愈は「穎師の彈を聞きて自り、起坐すること一傍に在り」と述べ、演奏を耳にした場、「一傍」について言及している（「起坐」は起立と端座の意で、演奏による身體の反應を示す）。前節に擧げた詩句同様、目に「見」える映像が、自らが身を置く「一傍」という場に、實際に立ち現れるかのような感覺を韓愈は抱いていたと考えられる。ただし、前節で見えた映像の現前化は殆どの場合、特定の樂曲が契機となってもたらされたものであった。それに對し韓愈の詩では、詩題にも本文にも樂曲名は一切記されていない。樂曲が持つ固有のイメージを介さないかたちで、前後十句にもわたる音楽の映像化を行っているのである。その意味において、數ある音楽詩の中でも畫期的な作品だと言えよう。

ところで、この詩に關して看過し得ないのは、このような音楽の映像化が琴に對してなされているということである。蘇軾の題跋「雜書琴事十首贈陳季常 歐陽公論琴詩」（孔凡禮點校『蘇軾文集』卷七一）は、この點に關して次のように述べている。

「昵昵兒女語、恩怨相爾汝。劃然變軒昂、勇士赴敵場」、此退之「聽穎師琴」詩也。歐陽文忠公嘗問僕、「琴詩何者最佳」。余以此答之。公言、「此詩固奇麗、然自是聽琵琶詩」。

（昵昵兒女語、……勇士赴敵場、此れ退之の「聽穎師琴」詩なり。歐陽文忠公嘗て僕に問ふ、「琴詩何者れか最も佳なるか」と。余此れを以て之に答ふ。公言ふ、「此の詩は固より奇麗なり、然るに自ら是れ琵琶を聴く詩なり」と。）

歐陽脩は韓愈「聽穎師彈琴」を琴の詩ではなく、琵琶の詩であると斷じているのである。右の記述には見えないが、蘇軾も歐陽脩のこの

論斷を是とし、琵琶を詠じた自らの詞「水調歌頭」のなかで、韓愈の詩を「隱括」して用いている（『傳幹注坡詞』卷一「水調歌頭五首四」の自序参照）。そして、歐陽脩のこの發言を發端とし、韓愈の詩をめぐる「琴か琵琶か」という論戰が以後延々とくり返されることとなるのである。

では、なぜ歐陽脩はこの詩を琵琶の詩であると述べたのだろうか。それは、韓愈の詩の音樂描寫があまりに琴に似つかわしくないものと受け取られたからにはかならない。古樂の象徴たる樂器・琴は、陶淵明の「無絃琴」の故事に代表されるように（『晉書』卷九四「陶潛傳」）、その音樂の如何よりも、そこに込められた志や精神性が重要視されてきた。知音の故事において、鍾子期が「山水」のイメージを感じ取ったのも、琴の奏者である伯牙の「志」を読み取るうとした結果である。中國の文人たちにとって、琴は單なる樂器以上の存在であり、自己の閑雅な志を代辯するものだったのである。琴を主題とした唐代の音樂詩も、概ねその幽靜で清らかな趣きを尊び、『三峽流泉』や『胡笳弄』など固有のイメージを伴った樂曲について述べた場合を除いては、音樂そのものを積極的に描き出そうとはしない。

このように考えたとき、韓愈の琴詩は從來文人たちの間に育まれてきた琴のイメージから大きく逸脱するものと言わざるを得ない。先ず、この詩の冒頭では「恩怨」を訴える「兒女」の柔弱なさまが描かれているが、これは特に琴に相應ししくないものとして歐陽脩の目に映ったのではないだろうか。更に問題だと思われるのは、視覺的形象によつて音樂を徹底的に表現しつくそうとするその姿勢である。清・丁谷雲は、盛唐・李白の琴詩「聽蜀僧濬彈琴」を讀める文脈のなかで、韓愈の詩について「韓昌黎琴詩非不刻畫、然乏自然神致（韓昌黎の琴詩は

刻畫せざるに非ず、然るに自然の神致に乏し）」と述べている。丁谷雲が言うように、韓愈は「兒女」や「勇士」、「柳絮」や「鳳凰」など様々な形象を用い、詩中に音樂の有り様を仔細に刻み、書き出しているのである。そうである以上、「自然」の趣に缺けるのは當然であろう。

音樂をことさらに「刻畫」しようとした韓愈の作爲性、これはこの詩全體の構成にも色濃く反映されている。「兒女」と「勇士」、「百鳥の羣」と「孤鳳凰」、そして第九句の上昇と第十句の落下。韓愈はこれら對極をなす映像を詩篇に巧みに並置し、それによって音樂のあらゆる状態と變化を極めて意識的に描寫しようとしているのである。この詩の末尾は、「冰炭を以て我が腸に置く無かれ」という感慨を述べることによって結ばれていたが、この「冰炭」という相反する形象も、韓愈が琴の彈奏から思い浮かべた映像が兩極の状態を自在に行き來していたことを象徴している。これほどまで高度に對極化され、構圖化された映像世界は、從來の琴詩の枠組みを外れることは勿論、唐代音樂詩全體を通してその例を見出すことは難しい。

では、韓愈の描いた映像世界を前節までに挙げた詩句のそれと比べてみた場合はどうか。両者は音樂の視覺化という同質の認識に立ちながらも、言語表現のあり方としては全く別の地平にあると言わねばならない。從來の詩人たちが行った音樂の映像化とは、主として樂曲名が持つ固有のイメージをただ忠實に言語化したに過ぎない。また演奏藝術としての音樂全體の變化を表すことにも半ば冷淡であり、詩篇に表出されたその映像は、各樂曲が想起させる一つの情景を刹那的に切り取ったものである。李頎は先に挙げた詩句のなかで、「忽然として更に『漁陽參』を作せば、…調を變ずれば『楊柳』の春を聞くが如

く、…」と述べていたが、それは一回の演奏の一部始終を表したものでなく、單に樂曲が變化したことを示しただけである。翻つて韓愈は、自己の内面において捉えられた音樂の像を、ただそのまま表出するのではなく、「劃然」(忽然の意)、「忽見」(失勢)などの語を交えつつ巧妙に對置し、あたかも眼前に現れた映像が目まぐるしく切り替わるかのように表現している。一篇の詩の中で、一回の演奏の起伏や抑揚を描き盡し、樂曲ではなくその音樂の有り様を時間的な流れに従つて再現しようとしているのである。

彼が詩篇に描き出した個々の像は音樂そのものの流れと密接に結びついており、その意味では奏者の内面の「志」の變化にも極めて敏感であろうとしていたと考えられる。言うならば、韓愈は奏者の「志」の變化までをも餘すところなく可視化しようとして、音樂の映像を描いたのではなかったのだろうか。あたかも古の鍾子期が伯牙の「志」から「太山」と「流水」という、相異なる二つの映像を読み取ったときのように。

なお、先ほど述べたこの詩の表現上の二つの特質、即ち對象である音樂を形象によって徹底的に描き出そうとする姿勢と、時間的な流れに密着し音樂を一つの演奏藝術として捉えようとする姿勢は、實は白居易の「琵琶引」においても當てはまる。「琵琶引」では、自然界の景物や「珠」「刀」など、音聲を發する幾種もの形象によって極めて細やかに音樂が表現されている。またその音樂描寫全體の構成について見れば、「幽咽」する「泉流」の音に比せられた音樂は、一度凝固して「無聲」の状態を生み、幾許かの時の経過の後に、再び流れ出して「銀瓶」「刀槍」の音を響かせる。白居易「琵琶引」の表現には、音樂の徹底した形象化とその時間性への注視という點で、韓

愈の詩と通底する音樂の捉え方を認めることができるのである。このことは、兩者の間に何らかの直接的な影響關係があったというよりも、中唐期を代表する二人の詩人の尖銳的な感性が、半ば無意識のうちに音樂に對して共通の捉え方、描き方を選び取らせたと考えるべきだろう。

ただし、韓愈と白居易の音樂詩には、なお見落とすことのできない大きな差異が存在する。初めにも觸れたように音樂をあくまで形象の發する音聲(「間關」たる「鶯語」)、「幽咽」する「泉流」、「鳴」り響く「刀槍」に依據して再現しようとした白居易に對し、韓愈は主に形象の可視性に着目して音樂を表そうとしていた。韓愈は聽覺的な存在である音樂をそのまま聽覺によって捉えなおすのではなく、映像という視覺的想像によって表す道を選択したのである。そしてそのことによつて、音樂の表面的な部分や外在的な表れを超えて、奏者の「志」、内面世界の奥深くにまで敢えて迫ろうとしていたのである。その意味において、韓愈「聽穎師彈琴」は唐代音樂詩における一つの到達點をなしたと言えるのではないだろうか。

3 音樂の夢——李賀「李憑箏篋引」——

本節で取り上げるのは、音樂を詠じたもう一つの「至文」、李賀「李憑箏篋引」である。この音樂詩は彼の他の作品同様、極めて幻想的な色彩に包まれている。

吳絲蜀桐張高秋	吳絲蜀桐高秋に張らる
空白凝雲頽不流	空白く凝雲頽れんと流れず
江娥啼竹素女愁	江娥竹に啼き素女愁ふるは
李憑中國彈箏篋	李憑中國に箏篋を彈ずればなり

崑山玉碎鳳凰叫 崑山玉碎けて鳳凰叫び

芙蓉泣露香蘭笑 芙蓉露に泣きて香蘭笑ふ

十二門前融冷光 十二門前冷光を融かし

二十三絲動紫皇 二十三絲紫皇を動かす

女媧煉石補天處 女媧石を煉りて天を補ひし處

石破天驚逗秋雨 石破れ天驚きて秋雨逗るはとほし

夢入神山教神媧 夢に神山に入りて神媧に教ふれば

老魚跳波瘦蛟舞 老魚波に跳びて瘦蛟舞ふ

吳質不眠倚桂樹 吳質眠らずして桂樹に倚り

露脚斜飛濕寒兔 露脚斜めに飛びて寒兔を濕すぬ

以上がこの詩の全文である。第一聯で樂器の材質と演奏前の狀況が示され、第二聯からは李憑が「中國」(國の中心、都)で奏でる音樂への描寫が始められる。そして最終句まで續くその描寫は、樂人の姿を描いた第四句を除けば、全て詩人が音樂から想起した映像世界の表出である。

李賀が描いたその映像は、從來の詩人たちのそれとは大きく異なっている。崑崙山、女媧が補修した天、夢のなかの神山、月中世界など、主に空想の世界を舞臺とした映像が展開されているのである。また一讀すれば明らかかなように、この詩ではそれぞれの映像世界に音樂を聴き、それに反應を示す様々な存在が配されている。竹に涙をそそぐ湘江の女神江娥(舜帝の妃であった娥江と女英)、愁いを抱く古の樂人素女、碎ける玉と鳴き叫ぶ鳳凰、露の涙を流す芙蓉と笑う香蘭、融解する冷やかな光と心を搖さぶられる紫皇(天帝)、破壊される石と驚愕する天、ほとばしる秋雨、飛び跳ねる老魚と瘦蛟、眠らず桂樹によりかかる吳質(月に流謫された道士)、斜めに飛散して寒々とした

兔(月)を濡らす露、がそれである。

李賀は故事を用いつつ、自然界の様々な動植物や無機物、更には天帝や神女までも持ち出して、音樂による感化や感應の有りさまを備に記しているのである(碎ける玉と叫ぶ鳳凰は、音樂による感化を示すと同時に、その音聲によっても音樂を表している)。相互に何の關連もない映像が並べられているように見えても、音樂の感化・感應を描くという姿勢が全體に貫かれているのであり、その意味においてこの作品は一篇の音樂詩としての自立性を保っていると言えよう。つまり李賀がこの詩全體で表したかったのは、動植物はもとより天をも驚かし、全世界を感應させる音樂の力だったのである。そうであるが故に音樂の聴き手、音樂が感化を及ぼす新たな對象を求めて、映像世界は次々と移り變わり、遂には夢の世界や月の世界にまで舞臺が廣がっていったのである。

鳥獸草木にまで作用を及ぼす音樂の感應の力、無論これは李賀以前においても中國では古くから注目されてきた。李賀の詩における「老魚波に跳びて瘦蛟舞ふ」の句も、『列子』湯問篇に言う「匏巴鼓琴而鳥舞魚躍(匏巴琴を鼓せば鳥舞い魚躍る)」という故事を踏まえてなされたものである。『荀子』勸學篇にもこれに類する記述があり、「昔者瓠巴鼓瑟而流魚出聽、伯牙鼓琴而六馬仰秣(昔者瓠巴瑟を鼓せば流魚出でて聽き、伯牙琴を鼓せば六馬仰ぎて秣ふ)」とある。經書にもこの種の記述は多く、『禮記』「樂記」には音樂が「百物」を生育し、「萬物」を「煦嫗覆育」する(暖め育てる)ことが述べられ、『尚書』「虞書・益稷」にも、音樂が「鳥獸」を舞い踊らせ鳳凰を招きよせることが記されている。音樂は人間以外の存在にも作用を及ぼすものとして認識されていたのである。ただし、これらの記述が儒家の禮樂思

想の枠組みのなかで語られていることにも注意を向ける必要があるだろう。『尚書』の記述に關して、孔安國の傳が「鳥獸化徳（鳥獸徳に化す）」と解釋しているように、音楽の靈妙な働きは、音楽自身の力であると同時に、その音楽を治める者（帝王や聖人）の「徳」の表れなのである。

また文學作品に關して言えば、唐以前に作られた音楽賦のなかにも音楽の感化作用について述べた箇所がしばしば見られる。馬融「長笛賦」のなかから一例を挙げよう。

尊卑都鄙、賢愚勇懼、魚鼈禽獸、聞之者莫不張耳鹿駭、熊經鳥中、鷓鴣狼顧、拊譟踊躍。各得其齊、人盈所欲、皆反中和、以美風俗。……
宦夫樂其業、士子世其宅。鰾魚喁於水裔、仰駟馬而舞玄鶴。（尊卑都鄙、賢愚勇懼、魚鼈禽獸、之を聞く者は耳を張り鹿のごとく駭き、熊のごとく經し鳥のごとく申び、鷓鴣のごとく眺み、狼のごとく顧み、拊譟踊躍せざるは莫し。各其の齊を得、人欲する所を盈たし、皆中和に反り、以て風俗を美にす。……宦夫は其の業を樂しみ、士子は其の宅を世よにす。鰾魚は水裔に喁し、駟馬を仰がしめ玄鶴を舞はしむ。）

ここでは音楽があらゆる人間（尊卑都鄙、賢愚勇懼）とあらゆる生物（魚鼈禽獸）に感化を及ぼすものとして描かれている。李賀の詩の描寫もこのような音楽の捉え方の延長線上に位置づけることができよう。だがその一方で、漢代の馬融と中唐の李賀との間には以下の二つの點において著しい差異を認めることができる。それは先ず、描寫の背後にある禮樂思想の濃淡である。「長笛賦」の右の引用では、人間を含めた萬物が「拊譟踊躍」する（手を打って躍り上がる）ことを述べた後、「皆中和に反り、以て風俗を美にす」と書かれている。

また、馬融と同じく漢代に制作された音楽賦、王褒「洞簫賦」には、「蟋蟀」や「螻蟻」といった蟲類の感化のさまが描かれているが、こでもやはり音楽の感化作用は「況感陰陽之和、而化風俗之倫哉（況んや陰陽の和に感じ、風俗の倫を化するをや）」と結論付けられている。つまり音楽が持つ感化の力は、『禮記』「樂記」の言う「移風易俗」（風俗を變え、改める）という觀點のもとに捉えられていたのである。それは感化というよりも、むしろ教化と呼ぶべきものである。萬物が音楽に「踊躍」するのも、結局は各々がその分限を得て（各得其齊）本性を全うし、より望ましい方向へと導かれることを意味しているのである。

また「長笛賦」の感化作用の描寫には、感化を受けるそれぞれの對象の反應が示されているのみであり、個々の描寫の背景には明確な映像性を見出すことができない。馬融は世界に存する全てのものの感化を描くことを目指していたが、彼にとっての世界とは、あくまで儒家の禮樂觀に依據した、觀念上、思想上の世界であった。そうであるが故に、空間的な廣がり、映像的な視覚性は持ち得なかったのである（このことは、漢代から六朝期にかけての音楽賦一般に當てはまる）。

翻って李賀の場合はどうか。彼が描く感應は、禮樂思想における教化作用を必ずしも前提とはしていない。少なくとも詩の表面を見る限り、彼が表現した感應の有りさまは、音楽に託された「徳」の反映ではなく、音楽自身の力の表れなのである。であるとすれば、李賀はこの詩において、音楽が持つ純粹な感應の力の復権を圖っていた、と言うことも可能ではないだろうか。更にこの詩では、「十二門前」「補天處」「神山」など各種の映像世界を背景として音楽の感應が描かれている。「長笛賦」と異なり、音楽は様々な空間を駆けめぐり、夢や月

の世界にまでその感化を及ぼすのである。このような描寫のあり方は李賀以前の唐代音樂詩にも見られない。⁽⁸⁾

では、李賀は音樂の感應を描くなかで、何故かくも廣範な映像世界を獲得できたのだろうか。彼が音樂との交感から受けたイマジネーションは、どのようなかたちで空想世界にまで行き着いたのだろうか。この問題を考えるために、もう一度第一節に擧げた詩句に立ち返ってみたい。既に述べたように、盛唐から中唐にかけて音樂を可視化して捉えようとする意識が強まり、多くの詩人が音樂による景物・景色の現出と、それともなう場の變容について詠うようになる。そしてそれらの詩表現を根幹において支えていたのは、李頎が「上林の繁花眼を照らして新たなり」と述べていたように、映像を自らの眼前において目視しようとする意識であった。しかし、見るという行爲は、實のところ見る主體を中心とした限られた空間においてしか機能しえない。音樂から想起された映像がどれだけ遠く離れた土地のものであっても、眼前において見るという意識がある限り、それは自己を取り圍む固定された場のもとに送り届けられるのである。景物・景色の現出も、あくまで眼前の現實空間において展開されるものであり、それによって變容するのは自己を中心とする閉ざされた場だけなのである。韓愈が映像を見たのも「一旁」という場においてであり、音樂とその映像に對する眼差しは豫め固定されていたことに注意しなければならぬ。

そして現實の場に依據し、自らの眼前において音樂の像を捉えようとする以上、音樂がもたらしたイマジネーションはやがて現實の世界に容易く引き戻されることとなる。顧況が「聽中忘卻す前溪の碧を、醉後猶ほ疑ふ邊草の白きを」と詠っていたように、音樂への没入が解けた後、詩人は自らの想像を現實世界との比較のもとに捉え直すこ

ととなるのである。他の詩人の場合も同様で、《折楊柳》の音樂に「千里の春色」を見た劉長卿は、その直後に「隨風飄向何處、唯見曲盡平湖深（風に隨ひ飄として何れの處に向かはん、唯だ見る曲盡きて平湖の深きを）」と述べている。演奏が終わった後は、「平湖」という眼前の實景に詩人の目は向けられるのである。

さて右のように考えたとき、李賀の音樂詩「李憑箏篋引」は極めて特異な作品だと言わねばならない。そこには音樂の聽者であり表現者でもある詩人の姿が全く描かれていないのである。李賀は音樂を聽いたとも見たとも述べておらず、また音樂に對する自己の感動や奏者への贊辭も詩篇には一切表出されていない。詩中から詩人の姿が完全に消えており、音樂に對する眼差しも固定されていないのである。これは七言十四句にもわたる長篇の音樂詩としては他に類を見ないことである。⁽⁹⁾では、彼の描寫の視點は一體どこにあったのだろうか。敢えて言うならば、それは音樂とともにあったのではないか。つまり、音樂との交感もたらした李賀の夢想は、自己を中心とした現實世界という足枷を外すことにより、音樂と一體となって空想の世界を駆けめぐり、各世界の住人たちをも感應させた、と考えられるのではないだろうか。

そもそも前半の第四句に「李憑 中國に箏篋を彈ず」とあるが、ここに言う「中國」とは具體的でありながら抽象的な場、即ち全世界の中心地を意味している。このことは李賀の詩が、限定された一部の景物・景色にとらわれず、場の變容ではなく世界全體の感化・感應のさまを詠いあげようとしていたことを暗示している。そして、その世界の中心を出發點とした彼の空想は、天や夢、月にまで至り、音樂への没入は決して最後まで解けることはなかった。何故なら、彼は從來の

詩人たちと異なり、音楽による想像を、自己と現実世界との関連のなかでは捉えていなかったからである。李賀は、自らの存在や外的現実の如何を何ら問題とせず、空想のなかでただ純粹に音楽の感應の力に傾倒していたのである。その意味において、詩中に描かれた様々な被感應者は全て李賀自身の寫し繪でもあったと言えるだろう。

なお李賀のこの音楽詩は、音楽を個々の音聲に分節して表現しようとした白居易や、相反する映像によって音楽を構造的に捉えようとした韓愈とは異なり、初めから音楽の再現を志してはいない。幻視者として彼が描いた映像は、音聲や旋律といった音楽本来の性質からは殆ど乖離しているように思われる。だが、音楽の持つ根源的な力と同調し、自らのイメージーションを極限まで高めることで生み出されたこの詩は、なお晝期的な意味を持つだろう。音楽という藝術が、詩人の内部において現実世界を超えた空想世界をも獲得したという点において。

小結

本稿がこれまで問うてきたのは、映像を媒介とした、詩人たちによる音楽の言語化の軌跡である。詩人たちが音楽をどのように捉え、どのようなかたちで表現してきたか、これは逆に言えば音楽が詩人たちの内面世界でどのような位置を占めてきたか、その擴大の軌跡でもある。琴の音楽を一つの演奏藝術として捉え、あらゆる變化と抑揚を自らの内面に映像として浮かび上がらせ、描き盡くそうとした韓愈。また音楽のより根源的で神秘的な感應の力に没入し、自己の夢想を縦横に駆けめぐらせた李賀。ともに中唐を生きたこの二人の詩人によって、「移風易俗」という傳統的な禮樂觀の枠に収まりきらない、藝術とし

ての音楽の捉え方、感じ方が一つの絶頂に達したと言えるのではないだろうか。

注

- (1) 本稿では『全唐詩』所収の唐人の詩のうち、樂器名、樂曲名、樂人名などを詩題に含むものを音楽詩として検出したが、その際、『唐詩類苑』樂部、楊旻璋『唐代音樂文化之研究』、『全唐詩』中有關唐代音樂文化之詩作輯錄(文史哲出版社、一九九三年)、『全唐詩中的樂舞資料』(人民音樂出版社、一九九六年)などの諸書も適宜参照した。また、一部の詩人を除いて唐代の詩の引用は『全唐詩』(中華書局、一九六〇年)により、詩題の後に卷數とその詩が主題とする樂器名・樂曲名を記す。なお唐代音樂詩では、樂器の名稱が詩題に示される場合が多く、各樂器の音樂描寫には樂器の持つ固有のイメージがしばしば反映されている(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』三七號文學篇二〇〇三年参照)。しかしその一方で、唐詩の音樂描寫には、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。以下本稿が主に考察の對象とするのは、その樂器の枠組みを越えて普遍的に見られる、音樂の捉え方、描き方である。

- (2) 韓愈「聽穎師彈琴」(後掲《琴》)、白居易「琵琶引」(後掲《琵琶》)、蘇軾「聽賢師琴」(清・馮應榴輯訂『蘇文忠公詩合註』卷一一《琴》)以外に、胡仔が挙げる音樂詩は、唐・劉禹錫「傷秦妹行」(卷三五六《箏》)、唐・元稹「琵琶歌」(卷四二二《琵琶》)、唐・李商隱「錦瑟」(卷五三九《瑟》)、五代・王仁裕「荆南席上詠胡琴妓二首」(卷七三六《琵琶》)、宋・歐陽脩「於劉功曹家見楊直講褒女奴彈琵琶戲作呈聖俞」(李逸安點校『歐陽脩全集』卷七《琵琶》)、「李留後家聞箏坐作」(同卷一一《箏》)、「江上彈琴」(同卷五一《琴》)、「送琴僧知白」(同卷五三《琴》)、宋・

蘇軾「潤州甘露寺彈箏」(『蘇文忠公詩合註』卷二一《箏》)、宋・黃庭堅「聽宋宗儒摘阮歌」(宋・任淵注『山谷詩集集注』卷九《阮咸》)、「西禪聽戴道士彈琴」(清・謝啓昆編『山谷詩外集補』卷二《琴》)。

(3) 『日本中國學會報』第五六集二〇〇四年。

(4) 音楽を視覚的に捉えた唐以前の例として、錢鍾書「通感」(『七綴集(修訂本)』上海古籍出版社、一九九四年第二版)は、後掲の漢・馬融「長笛賦」以外に、「禮記」「樂記」の「歌者、上如抗、下如隊、曲如折、止如榑木、居中矩、句中鉤、累累乎端如貫珠」、『詩經』大序の「聲成文、謂之音」、『左傳』襄公二十九年の「爲之歌大雅、……曲而有直體」といった記述を挙げている。これらは、錢氏が言うように「耳を以て目と爲す」例だが、景物によって音楽を捉えようとする姿勢は希薄である。なお、錢氏は音楽を可視化して捉えた表現について先驅的な研究を行っており、唐代の音楽詩のなかからもその例として、李頎「聽董大彈胡笳聲兼寄語弄房給事」(卷一三三《琴・胡笳弄》)の「空山百鳥散還合、萬里浮雲陰且晴」、韓愈「聽穎師彈琴」詩(後掲)などを挙げている。

(5) 清・方世舉『方扶南批本李長吉詩集』に、「白香山「江上琵琶」、韓退之「穎師琴」、李長吉「李憑箏篋」、皆摹寫聲音至文。韓足以驚天、李足以泣鬼、白足以移人」とある。

(6) 『呂氏春秋』「孝行覽・本味」に、「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。少選之間、而志在流水、鍾子期又曰、善哉乎鼓琴、湯湯乎若流水」とある。

(7) 前掲の拙稿(註3)参照。なお、唐以前の音楽賦のなかには「長笛賦」以外にも、漢・王褒「洞簫賦」(『文選』卷一七)に「似流波、泡洩汎澗、趨職道兮」、魏・嵇康「琴賦」(同卷一八)に「翼若游鴻翔會崖」といった表現が見られ、景物の運動性による音楽の描寫が古くから定着していたことを窺わせる。

(8) 音楽を色彩に擬えた唐以前の例としては、例えば、『禮記』「樂記」に

「文采節奏、聲之飾也」、嵇康「琴賦」に「紛文斐尾」(「文彩」のさま。李善註)などがある。だが、これらは音楽そのものの裝飾性を一種の文(あや)や紋様として捉えたものであり、色彩を帯びた景物によって音楽を描いた李頎の詩とは區別する必要がある。

(9) なお馬融「長笛賦」には、前掲の「聽聲類形、狀似流水、又象飛鴻」の後に、「汜濫溥漠、浩浩洋洋。長響遠引、旋復迴皇」とあり、音楽を描寫するなかで「響」の語(「視」の意。李善註)が用いられている。だが、「遠く引く」「旋りて復た迴皇す」という描寫から窺えるように、これは音楽そのものが空間内を動くさまを見ているのであって、音楽のなかに景物を見ているわけではない。

(10) ここで「三湘」(長沙をも含む湘江流域)の地の景がイメージされているのは、この詩の冒頭に「舊遊憐我長沙調、載酒沙頭送遷客」とあるように、當時劉長卿が左遷先へと向かう途次にあったことからくる連想。

(11) この詩に言う「秦」は、箏が秦に起源を持つ樂器であることからくる連想。「秦」は普通、現在の陝西省一帯を指すが、ここでは「胡」と對になる概念として用いられており、顧況がこの時身をおいていた湖州をも含む廣範な地域を指すものと思われる(この詩が湖州で書かれたことについては、王啓興・張虹注「顧況詩注」(上海古籍出版社一九九四年)の註参照)。

(12) 「風沙繞杏梁」という表現は、『列子』湯問篇の「昔韓娥東之齊、……鬻歌假食。既去而餘音繞梁欐、三日不絕」という故事を踏まえる。ただし、羊士諤は故事をそのまま用いるのではなく、梁をめぐる音楽を「風沙」という景物によって具現化して描いている。

(13) 場の變容について述べた詩句としては、他にも盛唐戎昱「聽杜山人彈胡笳」(卷二七〇《琴・胡笳弄》)に「座中爲我奏此曲、滿堂蕭颯如窮邊」、中唐盧仝「聽蕭君姬人彈琴」(卷三八九《琴》)に「昭君可憐嫁單于、沙場不遠只眼前」とある。

(14) 錢仲聯集釋『韓昌黎詩繫年集釋』卷九。

(15) 例えば、李白「聽蜀僧濬琴」(卷一八三《琴》)では「蜀僧抱綠綺、

西下峨眉峰」の句が、高適「和王七玉門關聽吹笛」(卷二二四《笛》)では「胡人吹笛戍樓間、樓上蕭條海月閒」という句が初めに置かれている。

(16) なおこの詩に描かれた映像世界の一部は、彼以前の音楽賦のなかにその原型とも言うべきものを見出すことができる。例えば、第一聯・第二聯の表現に關し、宋・王楙『野客叢書』卷二七は「此意出於阮瑀『箏賦』、『不疾不徐、遲速合度、君子之節也。慷慨磊落、卓犖盤紆、壯士之節也』。阮瑀此意、又出於王褒『洞簫賦』。褒曰、『澎湃沆瀣、一何壯士。優柔溫潤、又似君子』と述べ、清・方世舉は「嵇康『琴賦』中已具此數聲。其曰、『或怨嬖而躑躅』、非『昵昵兒女語』乎。『時劫倚以慷慨』、非『勇士赴敵場』乎。……公非襲『琴賦』、而會心於琴理則有合也」と述べている(『韓昌黎詩集編年箋注』卷九)。王楙や方世舉が言うように、漢・王褒「洞簫賦」、魏・阮瑀「箏賦」(『藝文類聚』卷四四)、晉・嵇康「琴賦」に見える表現は韓愈のそれと類似している。だがこれら音楽賦の表現は、音楽を「慷慨」といった情感や、「君子」「壯士」といった人格に擬えているにすぎず、「兒女」が語りかけ、「勇士」が戰場に赴くという一種の情景を描いた韓愈の詩表現とは、なお大きな隔たりがあると言わねばならない。

(17) 宋・蔡條『西清詩話』(『荅溪漁隱叢話』前集卷一六所引)、宋・吳曾『能改齋漫錄』卷五、宋・許顛『彛周詩話』など参照。

(18) 前掲の拙稿(註一)参照。また琴と文人との關わりについては、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。

(19) 清・應時刪定『李詩緯』卷三(『李白資料彙編』金元明清之部第二冊)。なお李白詩の全文は、「蜀僧抱綠綺、西下峨眉峰。爲我一揮手、如聽萬壑松。客心洗流水、餘響入霜鐘。不覺碧山暮、秋雲暗幾重」(卷一八三)。

音楽の映像

(20) 「大絃嘈嘈如急雨、小絃切切如私語。嘈嘈切切錯雜彈、大珠小珠落玉盤。間關鶯語花底滑、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。銀瓶乍破水漿迸、鐵騎突出刀槍鳴」(朱金城箋校『白居易集箋校』卷二二《琵琶》)。白居易の音楽描寫の特質とその意味については、拙稿(註三)参照。

(21) 清・王琦彙解『李長吉歌詩』卷一。第一句の「空白」を底本は「空山」に作るが、宋宣城本などによって改めた。なお顧況に「李供奉彈箏篋歌」(卷二六五)、楊巨源に「聽李憑彈箏篋二首」(卷三三三)という詩があり、これらも李賀と同じく李憑の箏篋の演奏を詠った作だと思われる。清原文代「李賀『李憑箏篋引』について」(『中國學志』蒙號一九八九年)が、李賀の詩とその顧況・楊巨源の詩との比較を詳細に行っている。また、同氏は李賀の詩の「融冷光」、「濕寒兔」という表現に關して、觸覺によって音楽を認知したものだと言っている。

(22) 「江娥」については『博物志』卷八に「舜崩、二妃啼以涕揮竹、竹盡斑」、「素女」に關しては『史記』卷二八「封禪書」に「大帝使素女鼓五十弦瑟、悲、帝禁不止、故破其瑟爲二十五弦」とある。女媧が五色の石を鍊って天を補修したという話は『淮南子』覽冥訓に見え、神仙の老妻成夫人(李賀の言う「神嫗」)が箏篋をよくし、人が絃歌するのを聞く度に起舞したという逸話が『搜神記』卷四に見える。また李賀の詩に「吳質」とあるのは「吳剛」の誤りだとされ、吳剛については『酉陽雜俎』卷一に「月桂高五百丈、下有一人斫之、樹創隨合。人姓吳名剛、西河人、學仙有過、謫令伐樹」と記されている。

(23) 「樂記」に「樂者天地之和也。……和故百物皆化」(「化」は「生」の意。鄭玄註)、「大人舉禮樂、……煦嫗覆育萬物、然後草木茂、區萌達、羽翼奮、角絡生、……則樂之道歸焉耳」とあり、『尚書』には「夔曰、戛擊鳴球、搏拊琴瑟以詠、祖考來格。虞賓在位、群后德譟。下管鼗鼓、合止祝敔、笙鏞以間、鳥獸踴躍。簫韶九成、鳳皇來儀。夔曰、於、余擊

石拊石、百獸率舞、庶尹允諧」とある。

(24) 「蟋蟀聳蟻、歧行喘息。蟻蟻蟻、蠅蠅翔翊。遷延徒進、魚鰈雞睨、……況感陰陽之餘、而化風俗之倫哉」。また嵇康「琴賦」が音楽の感化作用について述べた句、「天吳踊躍於重淵、王喬披雲而下墜。舞鸞鸞於庭階、游女飄焉而來萃。感天地以致和、況歧行之象類」にも、馬融や王褒ほど明確ではないが禮樂思想の影響を窺うことができる。

(25) 李賀以前の唐代音楽詩においても、音楽の感化作用についての描寫は頻見されるが、經書や子書に記された故事（音楽が動植物などに感化を及ぼすことを述べたもの）の援用に終始するものが多い。中木愛「音楽表現の類型―白居易の音楽表現の特徴を探るてがかりとして―」（『中國學研究論集』第一六號二〇〇六年）第一節「音楽に對する自然界等の反應」が、それらの例について整理を行っている。なお、李賀の詩も多くの故事を用いているが、音楽の感應を記した故事の援用は「老魚跳波瘦蛟舞」の句だけである。

(26) 例えば全一六句の常建「張山人彈琴」（卷一四四《琴》）には「稍覺此身妄、漸知仙事深」という句が、全一七句の韋應物「五弦行」（卷一九五《五絃琵琶》）には「末曲感我情、解幽釋結和樂生」という句が見られ、音楽に對する詩人の感慨が直接的に述べられている。また李賀と同じく空篋を詠った、顧況の全七二句の長篇「李供奉彈空篋歌」には、「除却天上化下來、若向人間實難得」という奏者への贊辭を述べた句が見える。