

李賀の詩にあらわれた時間意識について

——神女の時間、永遠の現在——

遠藤 星 希

序章

中唐の詩人李賀の作品には、流れる時間に對する感慨をうたったものが少なくない。その中には、「浩歌」や「苦晝短」など、李賀詩の選集にほぼ缺かさず採録され、代表作とみなしうる詩が多く含まれている。そして彼の時間意識や時間表現——言葉による時間のとらえ方——の特異性は、しばしば研究者たちによって問題にされてきた。諸研究を紹介するに先立ち、ここではまず、以後の研究者たちに大きな影響力をもちつづけることとなった、錢鍾書の發言を擧げておく。

細玩昌谷集、舍侘僚牢騷、時一杼洩而外、尙有一作意、屢見不鮮。其於光陰之速、年命之短、世變無涯、人生有盡、每感愴低徊、長言永歎。^①

(つぶさに『昌谷集』を玩味するに、失意や不満が、時に漏れるのみならず、ある作意をもって發せられていることが多々ある。それは、光陰は速くて壽命は短く、世の轉變は無窮だが人生は有限であることに對して、つねに悲しみ低徊し、長く聲をひいて嘆

李賀の詩にあらわれた時間意識について

くことである。)

これにつづけて、錢鍾書は十首ほどの具體例(「天上謠」「浩歌」「秦王飲酒」「古悠悠行」「過行宮」「後園鑿井歌」「日出行」「拂舞歌詞」「相勸酒」「夢天」)を示すのだが、いづれも、のちの研究者が李賀詩の時間表現について論じる際、しばしば俎上に載せるものである。錢氏によれば、李賀の「長言永歎」は、「世變無涯」と「人生有盡」、すなわち無窮なる世の變化と、有限なる人生との對照的把握から生じたものであった。そしてこの構圖は、のちに登場する、李賀の時間意識について論じた一連の研究を、方向づけたのである。

ここで筆者が問題にしたいことは二つある。一つは、錢鍾書が指摘するところの李賀詩の特徴(「其於光陰之速、年命之短、世變無涯、人生有盡、每感愴低徊、長言永歎」)が、そこに擧げられた用例からは必ずしも讀みとれないこと、もう一つは、李賀が「長言永歎」する原因を、「世變無涯」と「人生有盡」との對比の構圖に求めてもよいかということである。これまでの研究者たちにより、李賀詩の時間表現について、それぞれ重要な指摘がなされつつも、最終的にはおおむ

ね上述した錢氏の發言を裏づける方向に流れている現實に、まず我々は批判の目を向ける必要がある。

たとえば高木重俊氏は、錢氏のいう「光陰之速」や「世變無涯」から、更に一步踏み込んで「無窮なる時間」の認識を、新しく李賀の詩から見出ししている。高木氏は、李賀の詩句「更變すること千年 走馬の如し（更變千年如走馬）」（夢天）や、「千歲 風に隨ひて飄る（千歲隨風飄）」（古悠悠行）等を通して、「李賀には、『無窮なる時間』の認識がはっきりと窺える」と指摘し、李賀のこうした時間の感覺が「最も特異な形であらわされるのは、神仙話の時間表現を踏まえている時」であるとす。一例として、高木氏が擧げている「官街鼓」（『李賀歌詩編』卷四）を、ここにも引こう。

曉聲隆隆催轉日 轉日を催し

暮聲隆隆呼月出 月を呼び出だす

漢城黃柳映新簾 新簾に映じ

栢陵飛燕埋香骨 香骨を埋む

礎發千年日長白 日は長へに白し

孝武秦王聽不得 聽き得ず

從君翠髮蘆花色 君が翠髮の蘆花の色なるに従せ

獨共南山守中國 獨り南山と共に中國を守る

幾迴天上葬神仙 幾迴か天上に神仙を葬る

漏聲相將無斷緣 斷緣する無し

ときを知らせる太鼓は、朝な夕なと打ち鳴らされ、それに急ぎたてられるかのように、月と太陽は出入りを繰り返す。そうして千年という長い時間が過ぎ、その間に、趙飛燕や秦始皇、漢武帝をはじめ、あらゆる存在は烏有に歸してしまふ。「日は長へに白し」、「斷緣する

無し」という語からも明らかなように、この詩からは、「時間無窮の觀念」を確かに見てとることができらる。

高木氏はここで、第七句目の、神仙が幾度も葬られるという表現に着目する。そして不老長壽であるはずの神仙の生命を、あえて短いとみなすことで無窮の時間をあらわす李賀の發想を、いっそう短い人間の生命との對比において見ようとする。「李賀にとっての神仙界は、人の生命のはかなさをより強く意識させる場所であり、更にそれによって李賀を現世の快樂へ逃避させる作用を果たしていた」（高木氏）。結局のところ、見出された「無窮なる時間」は、錢鍾書の打ち立てた「世變無涯」と「人生有盡」との對照的構圖へと、吸収されている。

こうした傾向は、中國における李賀研究においても、なお顯著である。一九八一年に世に出た、陳允吉氏の論文「李賀與楞伽經」は、李賀の時間意識について多くの紙幅を費やしたもののだが、本論が序章で引いた錢鍾書の意見に對しては「確かに問題の核心をついており、李賀の多くの詩歌の實質を我々が理解するのに、極めて啓發的な意義に富んだものである（確實説到了問題的點子上面、對於我們理解李賀許多詩歌的精神實質、極其富有扶疑索隱的啓發意義）」として、全面的に肯定している。陳氏の論も、つまるところ、時間の無限と生命の有限との間の矛盾に苦しんでいるという、類型化した李賀像の輪郭をなぞるにとどまっている。

このように、李賀詩にあらわれた「無窮なる時間の認識」は、高木氏以後の研究者によってもしばしば指摘されるのであるが、この無窮なる時間そのものが考察の對象として深く分析されることはなく、おむね人間の、或いは詩人自身の有限の生を際立たせるための装置として、處理されてきたのであった。これには、官界において不遇であ

り、かつ病氣がちで二十七にして夭折したとされる、李賀の人物像に引きずられた面もあるだろう。たとえば楊文雄氏は、「瞬間」を凝固させて「永遠」とする、李賀の「特殊な時間観」を、彼の傳記的事象から説明している。しかし、これでは史書等から作り出された既成の李賀像を、彼の詩を通して再生産するだけであり、その作品が眞に表現しようとするものを見出す契機とはなりえない。

筆者は、あくまでもその作品に主眼を置き、彼の詩の隨所にみられる「無窮なる時間」そのものの諸相について考察を進めたい。論題を「李賀の時間意識」ではなく、「李賀の詩にあらわれた時間意識」とした所以である。長大な時間が、彼の詩の中で、いかなるものとして描かれているか、本論ではまず事物に變化を與えぬままに（あるいは周期的な變化をとめないつつも、結局はもとの状態に回歸させながら）無窮につづいてゆく時間が、李賀の詩にしばしばあらわれていることに注目し、分析を進める。また、「無窮なる時間」に向けられる人間の意識の變化を概観し、李賀の詩にあらわれた時間意識を、中國古典詩の流れの中にどう位置づけることができるのか、という問題についても考えてみたい。

第一章 鬼詩における時間

まず指摘したいのは、李賀の詩において、變化をもたらしなないまま無窮につづいてゆく時間に身を置くことを、不幸な状態とみる態度が示されていることである。このことは、李賀詩における時間についての、もっとも新しい專論といえる、野原康宏氏「李賀の時間表現について」の中で實はすでに言及されている。野原氏が「李賀の基本的な時間意識のあらわれ」として重視するのは、速やかに流れゆく時間と、

李賀の詩にあらわれた時間意識について

その時間によつてもたらされる變化の相なのだが、ただ野原氏の論文は、あたかも附論のように、全體から獨立した趣きをもつ終章において、一つの大きな問題提起をなしている。

李賀にとつての「鬼」は、肉體が消され盡くしてなお残る人間の意志——「恨血」「恨溪水」の如く恨みであることが多い——である。意志だけとなったこの存在はもはや消されることはない。李賀がその意志を未來へと向う時間の中でうたっているとすれば、その特徴は、第一章で引いた森瀨壽三氏の論に述べられていたように、それを「永遠に希望のないもの」としてうたうことであろう。このように考えるとき、未來とは、時が過ぎれば過去となるというふうな性質のものではなくなる。それは、どの一點を取出してきても何ひとつ變化のない、現在と同じ風景、同じ意志が見られるだけの時間となる。李賀が、未來に向う意志として「鬼」の世界を共時的な現在の風景に映しだしたとすれば、それは、永遠に希望のない現在を意味するであろう。

長い引用をしたのは、ここに提起された「永遠に希望のない現在」こそ、李賀詩の理解に新たな視座を提供しうる、重要な鍵であると本論がみなしているためである。野原氏は、幽鬼をモチーフとした詩——いわゆる「鬼詩」——である李賀の二作品、「秋來」（卷一）と「老夫採玉歌」（卷二）の分析を通して、この「永遠に希望のない現在」を見出した。そこで本章では、野原氏の論を踏まえ、最もよく知られた李賀の鬼詩の一つである「蘇小小歌」（卷一）を取り上げ、そこどのような時間意識があらわれているかを見てみたい。

幽蘭露 幽蘭の露

如啼眼 啼眼の如し

無物結同心 物の同心を結ぶ無く

煙花不堪剪 煙花は剪るに堪へず

草如茵 草は茵の如く

松如蓋 松は蓋の如し

風爲裳 風は裳と爲り

水爲珮 水は珮と爲る

油壁車 油壁車

久相待 久しく相待つ

冷翠燭 冷やかかなる翠燭

勞光彩 光彩を勞す

西陵下 西陵の下

風雨吹 風雨吹く

『樂府詩集』(卷八五、雜歌謠辭)にも收めるこの詩は、無名氏による同題の古辭「我乘油壁車、郎乘青驄馬。何處結同心、西陵松柏下(わたしは油壁車に乗り、あなたは葦毛の馬に乗るの。どこで契りを交わしましょうか、あの西陵の松柏の下で)」を下敷きにして詠まれている。詩題にいうところの「蘇小小」とは、『樂府詩集』の引く「樂府廣題」によると、南齊の時代、錢塘にいたという名妓らしい。だが、蘇小小が實在したかどうかは、大きな問題ではない。重要なのは、李賀の詩が蘇小小をどのようにとらえているかということだ。

古辭にいう「松柏」とは、墳墓によく植えられる樹木である。その「松柏の下」で「同心を結ばん」というのは、つまるところ、死後の世界で結ばれましょう、という誓いの言葉を意味しており、現世にお

ける戀愛に何らかの障害があったことを示唆する。一方で、李賀の「蘇小小歌」に描かれるのは、第十一句の「冷翠燭(王琦注：翠燭、鬼火也。有光而無燄、故曰冷翠燭)」が示す通り、死後、亡靈となった蘇小小の姿にほかならない。「幽蘭の露、啼眼の如し」とうたわれる冒頭部で、涙を浮かべた女性の存在が、早くも暗示される。その後、「草」「松」「風」「水」といった自然物を媒介として、油壁車に乗る蘇小小の像が、少しずつその焦点をむすんでゆく。

川合康三氏は、この詩の第五句から第八句にわたる四つの比喻のうち、「前半の二句は直喩で、喩詞と被喩詞の部分的類似を示すにとどまり、後半の二句になると『爲』で示されるように事物の變身による隱喩となる」點、そして第九句はもはや比喻表現ではなく、喩詞「茵」「蓋」「裳」「珮」の意味系列に連なる「油壁車」がじかにあらわれる點を指摘している。「いわば段階的に、自然の景物は蘇小小にまつわる事物へとすりかわっていく」(川合氏)。このようにして、たちあらわれた蘇小小が「久しく相待つ」その相手は、いうまでもなく、古辭で「郎」と呼んでいた男性である。「物の同心を結ぶなく」、誓いは果たされないまま、彼女はいつまでも待ちつづけている。

この「蘇小小歌」は、古來さまざまな解釋を許してきた。そうした中で今検討したいのは、本章の冒頭で引用した、野原康宏氏による問題提起である。そこで言及されていた「森瀬壽三氏の論」とは、「蘇小小歌」に向けられたものであるが、李賀の時間意識を探るうえで、重要な示唆を與えてくれる。森瀬氏は、古辭の「蘇小小歌」と李賀のそれとを比較し、「古辭の意識が過去から現在への時間の流れに沿っているのに對して、李賀の作では「久しく相待つ」とあるごとく、意識が「現在から未來へと志向されている」點を指摘している。「しか

もその未来は永遠に希望のないものであることを読む者に明瞭に感じさせるのである」(森瀬氏)。この指摘は、李賀「蘇小小歌」にあらわれた時間意識の核心を、鋭く突いている。ただ、森瀬氏がその根拠を、「相手の男性を古辭が設定している」のに對し、李賀の作では「過去の男性」が設定されていない點に求めていることには、検討の餘地がある。確かに、李賀の「蘇小小歌」では「久しく相待つ」とあるのみで、その相手は誰であるのか、明示されてはいない。だが、「過去の男性」という設定は、古辭を踏まえて作られている時点で讀者には自明とされていた。重要なのは、「過去の男性」を待つと假定しても、蘇小小にとっての未来が、森瀬氏のいうように「永遠に希望のないもの」であると感じられることである。それは、そのような未来が、この詩における蘇小小の描かれ方、いふなれば詩人の表現そのものによつて示されているからではないか。

注意すべきは、蘇小小の姿を浮かび上がらせる、すべての比喩の發端となっているのが、涙にたとえられた、冒頭の「幽蘭の露」であることだ。「蘭」は身の高潔さをあらわす香草であることから、これまでの研究は、この「幽蘭」にも「隱棲する君子」のイメージを、読みとってきた。だが筆者は、重要なのは「幽蘭」の葉の上に置かれた露であると考え、葉の上に置かれた露、そして中國古典詩において皆無ではないにせよ、例外的といつてよい三字句のリズムは、不可避的に、漢代の挽歌である「薤露」(樂府詩集)卷二七、相和歌辭)のイメージを呼び起こさせる。

薤上露

薤上の露

何易晞

何ぞ晞き易き

露晞明朝更復落

露は晞けども 明朝更に復た落つ

李賀の詩にあらわれた時間意識について

人死一去何時歸 人は死して一たび去らば 何れの時にか歸らん

少なくとも漢代より、露はかないものとして、人々の意識の中にあつた。そして、その「晞きやすい」という屬性のため、露はしばしば人間の生の短さを象徴するものとされる。しかし「薤上の露」は、たとえかわいたとしても、明朝には「更に復た落つ」循環的な性質をもっている。蘇小小の涙にたとえられた「幽蘭の露」は、三字句のリズムから古辭「薤露」を連想させ、そこに描かれた露の二つの屬性、すなわちはかなさと循環性とを兼ね備えたものとして、詩の中に導入される。葉の上に置かれた露は、蘇小小の出現をいちはやく暗示し、そこから一連の比喩をへて、「久しく相待つ」その姿を浮かび上がらせる。自然物を媒介とし、喩詞という次元にたちあらわれた彼女の涙は、被喩詞である露とともに、やがては、かなく、かわいてゆくだろう。だが、それは「同心が結ばれ」、彼女の彷徨に終焉がおとずれたことを意味してはいない。翌朝になると、また新たに露は落とされ、その露を契機として再び蘇小小の姿がたちあらわれるのである。露のもつ循環性は、蘇小小にとって希望のない時間が、これからも永遠に繰り返されることを示すものとして、ここでは機能しているのである。

第二章 無窮の時間に囚われた神女

しかし永遠に變化のない時間に身を置くことの苦痛は、李賀の詩の中で幽鬼のみが味わっているものではない。本章では、長大な生命をもつ神女が、李賀の詩においていかに描かれているかを分析し、そこから彼の時間意識の一端をさらに明らかにしていきたい。七言古詩「貝宮夫人」(卷四)を取り上げよう。

丁丁海女弄金鐙 丁丁海女 金鐙を弄す
雀釵翹揭雙翅關 雀釵翹揭して 雙翅關す

六宮不語一生閑 六宮語らず 一生閑なり

高懸銀勝照青山 高く銀勝を懸けて 青山を照らす

長眉凝線幾千年 長眉 線を凝らすこと幾千年

清涼堪老鏡中鸞 清涼 老いに堪へたり 鏡中の鸞

秋肌稍覺玉衣寒 秋肌稍く覺ゆ 玉衣の寒きを

空光帖安水如天 空光帖安 水は天の如し

詩題にいう貝宮夫人が、いかなる來歴をもつ神女であるのかは、定説をみない。たとえば、元の吳正子は『楚辭』『九歌』の「河伯」より「魚鱗の屋と龍の堂と、紫貝の闕と朱宮（魚鱗屋兮龍堂、紫貝闕兮朱宮）」二句を注に引き、貝宮夫人を「龍女」とみなすが、清の姚文燮は「海神」であるとしている。王琦注は、任昉の『述異記』に見える「貝宮夫人廟」の記述を引くが、王琦自身も認めているように、李賀の詠んだ貝宮夫人と同一の神かどうかは不明である。しかし貝宮夫人の素性は、強いて確かめる必要はないだろう。蘇小小の場合と同じく、重要なのは、この神女がどのようなものとして描きだされているかである。

この詩に詠まれているのが、廟に祀られた貝宮夫人の塑像であることは、諸家の意見のほぼ一致するところである。だが、ここでまず注目されるのは、その塑像が生々しく、あたかも生きた人間であるかのごとく描寫されていることだ。たとえば、第三句では「六宮」に祀られた貝宮夫人について「一生閑なり」と述べるが、無生物である塑像に「一生」という語は、通常用いられることはない。さらに第五句では、若々しさを象徴する濃緑の眉が描かれ、第七句に及んでは、塑像

の「肌」に、玉衣の冷たさを知覺させるに至っている。

しかし、問題なのは擬人化の手法それ自體ではない。注意すべきは、こうした一連の擬人法によって生命感を與えられた貝宮夫人が、或る種の不如意な状態にあることを、詩人の筆が強調していることである。それは、第一句「丁丁海女弄金鐙」で早くも示されている。冒頭の二句は、曹植「美女篇」（『文選』卷二十七）に「袖を攘げて素手を見せば、皓腕に金環を約す。頭上には金爵の釵、腰には佩ぶ翠琅玕（攘袖見素手、皓腕約金環。頭上金爵釵、腰佩翠琅玕）」とあるのを踏まえることから、一句目の「金鐙」は、海女（貝宮夫人）が身につけている腕輪であり、二句目は夫人の頭上にあるかんざしの形状をいう。

この第一句を、葉葱奇氏は「弄金環、是指風吹拂着像上的金環」（「弄金環」とは、塑像の金環を風が吹いていることを指す）として、合理的な解釋を下しているが、一方で鈴木虎雄氏は、「女性の海神が丁丁（チンチン）と音たてて金環を弄んでいる」と譯している。ここは鈴木氏の説に従い、貝宮夫人が腕輪をいじって音を立てている様子をイメージしたい。その理由の一つは、「弄金環」は人間の行う動作と解することが自然だからであり、第二には、錢鍾書が指摘するように、李賀の比喩法の特徴として、二物のある面が類似していれば、そこを起點として三段論法的に比喩を飛躍させる手法が確認できるからである。たとえば彼の「天上謠」（卷一）には「銀浦の流雲 水聲を學ぶ（銀浦流雲學水聲）」という句が見える。「銀河はまるで雲が流れているかのよう」という比喩に止まらず、李賀は雲の流れから、聞こえないはずの水音までも聞きとるのだ。それと同様に、「貝宮夫人」においても、「金の腕輪を弄しているかのよう」な貝宮夫人の塑像から、李賀は「丁丁」という金屬質の音をも聞きとったと考えたい。玉衣の

冷たさを感じながら（覺玉衣寒）、押し黙ったまま（六宮不語）腕輪をもてあそぶ貝宮夫人。この仕草は、手も無沙汰で不満げな貝宮夫人の様子を浮かび上がらせる。生き生きとした生命感に満ちながら、夫人は廟から出ることもできない。「幾千年」もの時を、廟という閉じられた空間の中で、無爲に過ごしているのである。

貝宮夫人が不如意な状態にあり、しかもそこからの脱出が不可能なものであることは、第六句「清涼堪老鏡中鸞」で、一層明らかとなる。「鏡中の鸞」は、劉宋の范泰「鸞鳥詩序」（『藝文類聚』卷九〇引）に見える次の故事を踏まえる。昔、罽賓王は峻卯山にて一匹の鸞鳥を捕獲した。王はこの鸞鳥を可愛がり、聲を聞きたいと願ったが、八方手をつくしても決して鳴くことはなく、三年が過ぎた。そこで王の夫人は、鳥はその同類を目にすると鳴くといわれることから、その鸞鳥の姿を鏡に映し出してみてもどうかと王に提案する。王がその通りしてみると、鸞鳥は鏡に映った自身の影をみて悲しげに鳴き、息絶えてしまったという。

この孤獨な鸞鳥が、李賀の詩句では、つれあいのいない貝宮夫人に比擬されているとする点では、諸注はおおむね一致する。たとえば明の曾益は、「鏡の鸞は、隻を言ふ」と注し、王琦は「清涼堪老鏡中鸞は、神に匹偶有る無きを謂ふ」と注している。しかし、鏡に映った鸞鳥は息絶えたのに對して、貝宮夫人は死ぬことはない。この決定的な違いは、何を意味するのか。曾益は「清涼堪老は、喜びの言なり。此くの如き境界にありては、即ち鸞も亦た老いに堪へん（清涼堪老、喜之言。如此境界、即鸞亦堪老）」と注し、貝宮夫人のごとき清らかな境地にあっては、鸞もまた年老いることはないであろうと説明する。貝宮夫人は清浄な心をもっており情慾がなかったので、鸞鳥のように

李賀の詩にあらわれた時間意識について

鏡の影をみても、年老いることはなかったのだ（孤鸞觀鏡中之影、哀鳴而死。今神以清浄爲心、無有情慾。鏡中鸞影常存、安有老期）とする王琦注も、曾益の説に類するであろう。すなわち、つれあいがいないという共通した情況下にあっても、「清涼」である貝宮夫人は、「情慾」をもった鸞鳥と異なり、鏡に映った影を見ても「老いに堪ふ（老いることがない）」というのである。年老いることなく幾千年を過ごすことを、望ましいものとする態度が、そこには示されている。

しかし、伴侶がないことをいうだけならば、貝宮夫人をわざわざ「鏡中の鸞」にたとえる必然性などなかったはずだ。それというのも、この鳴かない鸞鳥の典故は、極度の孤獨や、自らを取り巻く状況の不意さを強調するために、詩の中で用いられるものだからである。たとえば、庾信の「擬詠懷詩」其の二十一（『庾子山集注』卷三）には「松を抱きて別鶴を傷み、鏡に向かひて孤鸞絶ゆ（抱松傷別鶴、向鏡絶孤鸞）」という句が見える。ここにおいて「孤鸞」は、「別鶴」——伴侶と引き離される悲しみをうたった樂府の琴曲「別鶴操」にちなむものとしてある。これと同様、李賀の「貝宮夫人」においても、「鏡中の鸞」から讀みとるべきは、夫人の孤獨と、彼女が身を置く情況の理不盡さではないだろうか。第一句で描かれていた退屈げな仕草も、耐えがたい孤獨のゆえと考えられるのである。また、第三句「六宮不語一生閑」は一般に、塑像であるから夫人は「語らず」、ゆえに「閑（しずか）」なのだと解釋されている。ではなぜ詩人は、ものをいわないはずの塑像が「一生」語らないと、あえてうたったのだろうか。重要なのは、「幾千年」にわたって言葉を發しない貝宮夫人の姿が、王に囚われてから絶命するまで三年間鳴かなかった鸞鳥の姿に重ねられ

ていることである。いわば夫人の沈黙は、不如意な現狀に對する不満のあらわれでもあるのだ。

だが、すでに述べたように、貝宮夫人と鸞鳥との間には決定的な違いがある。鸞鳥の孤獨は、最高潮に達したときに死をもたらずが、夫人の孤獨は死という終着點をもたないことだ。鳴かない鸞鳥という典故は、ここでは無生物である神女の像に用いられることで、從來のようにならば孤獨感を強調するのみならず、その孤獨な時間が無窮につづいてゆく苦しみをも表すものとして、機能しているのである。第六句の「堪老」を、曾益や王琦は「老いずにすむ」と解釋していた。しかし、ここは「老いさせるに足る」と讀むべきだろう。「鏡中の鸞のように淒涼たる境遇は、人を老いさせるものなのに、幾千年も青々とした眉のままである」とうたうことで、永遠の現在を生きる神女の悲哀が表現されているのである。鸞鳥の命を奪った孤獨、それを貝宮夫人は幾千年にもわたって背負いつづけている。そしてその時間は、未だ終わる氣配すら見せないのだ。永遠の若さを享受し、無窮の時間に存在しつづけることは、この詩において羨むべきものではない。それどころか、耐えがたい不幸としてとらえられているのである。

このような時間のとらえ方は、李賀の樂府「巫山高」(卷四)に描かれた神女にも、影を落としている。同題の樂府作品は、六朝唐代を通じて文人たちにより盛んに制作され、いずれも宋玉の「高唐賦」一序(『文選』卷十九)に見える、神女と楚王の傳説の舞臺である巫山を描いており、李賀の作もその系譜に連なっている。だが、六朝唐人の「巫山高」における神女は、「雲」や「雨」にその存在を暗示しつつも決してその姿を現すことがないのに對して、李賀の「巫山高」では、瑤姬が去って千年(瑤姬一去一千年)も後の巫山を舞臺としていなが

ら、未だに神女は雲をたなびかせ、さまよいつづけているのである。そこでは、楚王の魂も神女との昔日の夢を求めてただよいつづけているが、互いの軌跡は決して交わることはない。ここにおいても、神女の特性である長大な生は、無限につづく不幸な時間をもたらずものではないのである。

以上、本章では、無窮なる時間の囚われ人として神女をとらえる意識を、李賀の詩から讀みとったが、實はまったく同じことが、李賀の描く幽鬼についてもいえる。すでに命をもたない幽鬼と、長大な生をもつ神女とは、一見正反對のものであるが、一方は死を迎えた後もさまよいつづけ、一方は死を迎えることなく存在しつづけるという點で、両者は同じく終わりの見えない時間に囚われている。周知のように、李賀の詩にはしばしば幽鬼が現れるが、それはよくいわれるように、作者が病氣がちで死を身近に感じていたからではないだろう。彼らは、延々とつづく變化のない時間に身を置いている。李賀の關心を引いたのは、こうした閉塞狀況そのものではなかったか。生と死は、もはや表層の區分でしかない。李賀にとって、神仙や幽鬼のうごめく世界は、無窮につづく恐るべき時間を映しだすものとしてあったのである。

第三章 無窮の勞役が意味するもの

李賀の詩を特徴づけている時間意識、すなわち變化のない時間に身を置くことを不幸な閉塞状態とみる態度は、蘇小小や貝宮夫人を詠んだ詩において典型的に示されていた。だがそれは、むしろ幽鬼や神女を詠んだ詩のみに顯著なものではない。ここでは一例として、時間に囚われた人物のイメージを、李賀の代表作として名高い「李憑箏篋引」(卷一)から讀みとってみたい。

吳絲蜀桐張高秋
空白凝雲頽不流

江娥啼竹素女愁

李憑中國彈箜篌

崑山玉碎鳳皇叫

芙蓉露泣香蘭笑

十二門前融冷光

二十三絲動紫皇

女媧鍊石補天處

石破天驚逗秋雨

夢入神山教神嫗

老魚跳波瘦蛟舞

吳質不眠倚桂樹

露脚斜飛濕寒兔

吳絲蜀桐 高秋に張らるれば
空は白く凝雲は頽れんとして流れず

江娥竹に啼き素女愁ふるは

李憑 中國に箜篌を彈ずればなり

崑山玉碎けて 鳳皇叫び

芙蓉露に泣き 香蘭笑ふ

十二門前 冷光を融かし

二十三絲 紫皇を動かす

女媧 石を鍊りて天を補ひし處

石破れ天驚きて 秋雨逗る

夢に神山に入りて 神嫗に教ふれば

老魚波に跳り 瘦蛟舞へり

吳質眠らずして 桂樹に倚り

露脚斜めに飛びて 寒兔を濕す

李憑という名手のかなでる箜篌の音色は、「中國（＝世界の中央）」から放射狀に擴散していき、生物無生物を問わず、あらゆるものを感じさせつつ、夢の世界へ、さらには月世界にいる吳質のところまで至る。ここにいう吳質は、『西陽雜俎』にみえる吳剛と同一人物であるとされる。彼はかつて仙道を學んでいたが、罪を犯して月に流されてしまい、罰として高さ百丈の桂樹を伐らされている。だがこの桂樹の傷は、伐るそばから塞がってしまうのだ。決して完遂されることのない、無窮の勞役に服する吳剛は、賽の河原の子供たちや、ギリシヤ神話のシーシュポスを彷彿とさせる。

まず注目すべきは、「月で桂樹を伐らされる吳剛」を典故として用いた例が、李賀のこの詩以外に、極めて見出しがたい點である。杜甫

李賀の詩にあらわれた時間意識について

に一例、それらしきものが見えるが、暗に吳剛の存在をほのめかすに過ぎない。吳剛の故事について明確に言及した、現存する最古の資料である『西陽雜俎』は、晩唐の段成式の手になることから、唐代において吳剛の故事が文人たちに浸透していなかったとしても、それ自體は不思議ではない。ただ興味深いのは、唐一代のみならず、宋代に入ってもこうした状況は變わらず、南宋に至ってようやく、數は少ないものの、吳剛の典故を詩の中に用いる例が見られるようになることだ。

元代になると、用例は飛躍的に増える。それは南宋から元にかけての、詩壇における李賀詩模倣の機運の高まりと、ちょうど軌を一にする。

なお、南宋における吳剛の典故の數少ない用例の一つが、李賀の模倣者として知られる謝翱の詩であることも、注意されてよい。これらの現象は、月で桂樹を伐る吳剛のイメージが、李賀の「李憑箜篌引」を媒介として文人間に定着していった可能性を示唆するとともに、李賀のいうところの「吳質」が名前こそ違えど、まぎれもなく吳剛を指すものとして人々に受け入れられていたことをも、意味している。

それでは、一篇の終結部にあらわれる、この吳質という人物と桂樹の形象から、我々は何を讀みとるべきだろうか。それを知るためには、この詩に用いられた複數の典故が、いずれもある役割を擔っていることを、まず押さえておく必要がある。その役割とは、箜篌の音色のもつ力がいかに靈妙であるかを、強く印象づけることである。たとえば、第三句にいう「江娥」は舜帝の妃である娥皇と女英のことだが、『博物志』によると、夫である舜が崩じたとき、二人は竹に涙をそそいだとされる。その「江娥」が「竹に啼いた」ことは、李憑のかなでる樂音が、舜の崩御に匹敵しうる衝撃を一人に與えたことを意味している。同じことが、「素女」についてもいえる。「素女」による瑟の演奏が、

黃帝を悲しみに沈ませたことは『史記』に見えるが、それほど妙手をして、却って愁いに沈ませたところに、箜篌の音色がもつ感染力の強さが示されている。「女媧鍊石補天處、石破天驚逗秋雨」の一聯も、例外ではない。造物神としての女媧の力が、人爲の及ばぬ強大なものであるからこそ、その天を補った岩を打ちくだくとき、李憑の箜篌が秘める靈妙な力が證明されることになるのである。

月にまで届いた箜篌の旋律に、じっと耳をすます吳剛の像についても、こうした一連の典故の延長線上にあるものとしてとらえる必要がある。この月の罪人は、桂樹によりかかって耳をすませている。これは一見すると、旋律が聞こえてきたので、彼自身の意志によって手を休めたかのようにみえる。しかし、吳剛は罪人である。好きな時に手を休めることができるなら、果てしない勞役を課せられた意味はない。吳剛に束の間の休息をもたらしたことが、箜篌の音の起こした最大の奇跡である。この詩の全體はそれを主張しているのではないだろうか。李憑の箜篌がもつ靈妙な力は、吳剛の身を置く情況がいかに不條理なものであるかを、逆の方向から證しているのである。

さきにも述べたように、唐の詩人たちは、吳剛という人物に特別な關心を示すことはなかった。それならば、なぜ李賀はこのような僻典をあえて用いる必要があったのだろうか。月の罪人といえば、不老不死の藥をぬすんで月に出奔した嫦娥でもよかったはずだ。にもかかわらず、李賀は「李憑箜篌引」末尾に、吳剛の姿を描きだした。そこに我々は、李賀の選擇をみるべきである。彼にとって重要だったのは、終わりのない勞役に服しながら、變化をみせぬ時間の中で生きつづける者の悲しみを、吳剛に託して表現することではなかったか。残るそればかり傷口を塞いでゆく桂樹は、かわいてもかわいても落とされる露

(蘇小小の涙)と同様、希望のみえない時間が永遠につづいてゆくことを示すものとして、詩の中で機能している。吳剛は、蘇小小・貝宮夫人と同じ苦惱の中にある。永遠につづく時間から脱け出すことの困難を熟知しているからこそ、吳剛に束の間の解放をもたらす箜篌の音の描寫に、詩人は力を注いだのである。

結語

ここまで見てきたように、李賀の詩からは、事物に變化を與えぬままに(あるいは周期的な變化をとめないつつも、結局はもとの状態に回歸させながら)無窮につづいてゆく時間を、確かに讀みとることができた。重要なのは、そうした時間そのものが、不幸をもたらすものとしてとらえられていることである。最後に、このような時間意識の特質を明らかにするため、無窮の時間を人間はどのようなものととらえてきたか、その歴史を概観してみよう。

無窮の時間は、しばしば圓環構造をとってあらわれる。ミルチャ・エリアーデによると、ある周期で回歸する、循環的な性格をもったものとして時間をとらえる考え方は、世界各地の古代諸文明で廣く確認できるという。それは中國をも例外としない。たとえば、マリー・ルイゼ・フォン・フランツは、周易を中心的な資料として分析した上で、「中國人は循環的な時間のモデルを持っていた」という結論を導きだしており、小南一郎氏も、詩經の時代には、時間が循環的、永劫回歸的なものと考えられていたことを、論文「楚辭の時間意識」の中で述べている。小南氏が同論文で指摘するように、四季の變化をとまないつつ、圓環をえがく時間構造は古代中國人にとって望ましい状態とされた。安定した時間の循環は、豐作を祈る農耕儀禮の基盤であり、生

活共同體の中で人々に共有された観念であった。

だが、やがてこうした人々の意識に變化がおとずれる。小南氏によると、楚辭の頃から、人々の時間の觀念には變化が生じはじめ、過去から未來へと直線的・不可逆的に流れ去るものとして時間がとらえられるようになっていった⁽⁴⁾。また、吉川幸次郎氏は「人間が時間の上に生きることを意識することによって生まれる悲哀の感情」が、漢代の古詩十九首には普遍的にあらわれているとし、それを「推移の悲哀」と呼んだ⁽⁵⁾。これは、直線的に流れてやまない時間と、その終點としての死を強く意識することによって生じる悲哀ということができ。いうまでもなく、この「推移の悲哀」は、古詩十九首のみに顯著にあらわれているわけではない。鈴木修次氏は、「無常感（鈴木氏の言葉借りて説明すれば、人のいのちははかないものであるという感情、あるいは人の世のいとなみはあわただしく轉變するものであるという感情）」という側面から漢魏の詩に分析を加えたうえで、「時間の推移に對するおののきが、やや普遍的な形において示される」のは楚辭からであり、後漢の古詩・古歌から建安詩にかけて、無常感が「詩歌の文學感情の主要な素材」になったと指摘している⁽⁶⁾。楚辭の時代からは、人は時間を直線的・不可逆的に流れるものと考え、ときの推移とそれがもたらす變化の相を悲しむようになったのである。

このような意識のもとでは、死を迎えることなく生きつづける神仙や、金石のように時による變化を免れることが、羨むべきものとしてとらえられる⁽⁷⁾。さきに引いた「薤露」にあらわれていたように、かわいても無窮にまた落ちてくる露のように再生できないことを、人々は歎くのだ。つまるところ、無窮につづいてゆく時間は、周易や詩經の時代には循環する聖なる時間として、楚辭よりのちには、短い生を

運命づけられた人間が常にあこがれ追い求めるものとして、それぞれ性格は異なるものの、望ましい状態とされたのである。しかし再び人々の時間意識には變化が生じる。漢魏以後、六朝をへて唐に至る時間意識の變化については、戸倉英美氏「漢魏六朝詩の空間表現」に詳しい⁽⁸⁾。戸倉氏は、漢から唐への文學の歩みを、「時間の詩」から「空間の詩」へという變化の相でとらえているが、それはまた、不可逆的に流れてやまない時間が、人間を悲しませる力を失い、人間がその中で自由に歩き來できる空間的なものととらえられるようになっていく過程でもあった。唐詩は、基本的には無限の空間の中に生きる悲哀をうたうことに熱心で、限りなくつづく長大な時間を想定し、それを苦痛とすることはないのである。

こうしてみたとき、李賀の詩にあらわれた時間意識の特異性が、浮かび上がってくるだろう。彼の詩にあっては、變化をもたらさないまま無窮につづく時間そのものが、或る種の閉塞的な情況をあらわすものとして機能していた。むろん、それは羨むべきものではなく、不幸をもたらす時間である。露のもつ循環性も、李賀の「蘇小小歌」では、永遠に繰りかえされる希望のない時間を意味するものとされていた。また、古詩では「人生は忽として寄するがごとく、壽に金石の固き無し（人生忽如寄、壽無金石固）」（古詩十九首「其の十三」）などとうたわれ、時間の流れに超然たるものとされる金石も、李賀の「貝宮夫人」では、その堅固さが却って夫人に幾千年の孤獨を強いていた⁽⁹⁾。蘇小小や貝宮夫人、吳剛らに託されていたのは、變化を免れないこと（＝鈴木氏のいう無常感）によって生じる悲哀ではない。ましてや、直線的時間の終點（＝死・消滅）を意識することによって生じる悲哀でもない。自らが身を置く不條理な情況に、何らの變化も加えられないま

ま、いつ終わるとも知れない時間の中で、存在しつづけねばならない者の悲しみである。李賀の詩から読みとられる時間意識の新しさは、無窮の時間と有限の生との對比の構圖に求めるべきものではない。むしろ有限の生がもたらす無限の苦しみを映しだすものとして、無窮の時間をとらえ直した點にこそあったのである。

注

- (1) 錢鐘書『談藝錄』(上海開明書店、一九四八)、六九〇七〇頁。
- (2) 高木重俊「李賀詩考——推移の感覺を中心として——」(『東京成徳短期大學紀要』第三號、一九六九)、二五〇二六頁。
- (3) 李賀詩の引用は、宣城本『李賀歌詩編』(四卷、外集一卷、臺灣中央圖書館影印、一九七二)による。以後、李賀の詩を引用するときは同書の卷數のみを挙げる。
- (4) 蔣孔陽主編『中國古代美學藝術論文集』所收、上海古籍出版社、一九八一。
- (5) 注4前掲論文、二四七〇二四八頁。
- (6) 「他觀察世界事物和人生現象、由看到宇宙無限與人生有限這一矛盾、深感人生猶如曇花朝露、進而認為世界上任何具體事物、都沒有長遠的意義」(注4前掲論文、二二六八〇二六九頁)。
- (7) 「由於英年早衰、使他急欲把握住有限時日的心情非常殷切、以致有使『瞬間』凝爲『永恆』的特殊時間觀。問題是時間的無限和生命的有限之間的矛盾永遠無法克服、李賀懷才不遇而投閒置散、却讓時光虛耗有涯之生命、對這種時間的矛盾深感痛苦、而寫出異於他人的時間意識」(楊文雄著『李賀詩研究』所收「李賀詩的特殊時間意識」文史哲出版社、一九八〇、二三八頁)。
- (8) 一方で李賀の詩には、先に引いた「官銜鼓」がそうであったように、

あらゆる人・物に猛威を振るい、容赦なく變化をもたらす長大な時間もあるが、この種の時間については、また別の機會に論じたい。

- (9) 野原康宏「李賀の時間表現について」(『未名』第七號、一九八八)。
- (10) 「李賀が時間に對して循環の認識を持たなかったと言えば當たらぬであろう。しかし、このようなとても大きく大きなスケールの時間を取り上げながら李賀が見つめていたのは、後述するように、循環よりも變化の相であり、その時間の前でなすすべもなく立ちつくす極限にまで卑小化された人間であった」(注9前掲論文、一五〇頁)。
- (11) 注9前掲論文、一六二〇一六三頁。なお野原氏がいうところの「森瀨壽三氏の論」とは、森瀨氏が「李賀における道教的側面」(『日本中國學會報』二八號、一九七六)の中で、李賀の樂府「蘇小小歌」について論じた箇所を指している。この點については、後にまた取り上げる。
- (12) 野原氏は、「秋來」の「恨血千年土中碧」と、「老夫採玉歌」の「身死千年恨溪水」の二句について、「千年」という時間を、「過去から現在へと流れる歴史的時間」の中で捉えるか、「死を挟んで未來へと向かってゆく時間」として捉えるかで、諸家の解釋が分かれている點を指摘する。本論で長く引いた部分は、この議論につづく形であらわれる。
- (13) 第九句の「壁」を、底本は「辟」に作る。四部叢刊本によって改めた。
- (14) 川合康三「李賀と比喻」(『中國文學報』第三三冊、一九八二)、二八〇二九頁。
- (15) たとえば、清の陳式如は「賀必有所厚平康之妓而天其年者、故托小小以傷之」(『三家評註李長吉歌詩』所收、姚文燮註『昌谷集註』卷一所引、中華書局、一九五九)とし、山崎みどり氏は、「李賀『蘇小小歌』について」(『中國文學研究』第十六期、一九九〇)の中で、「蘇小小は」李賀が失った戀人を自分の詩の世界に甦えらせたものと解した方がよいのではなからうか」と考える(一〇〇頁)。
- (16) 注11前掲森瀨論文、一一六頁。

- (17) 注11前掲森瀨論文、注15前掲山崎論文はか多数。なお森瀨氏、山崎氏ともに「幽蘭」は蘇小小の高潔さをあらわすとみるが、森瀨氏はさらに一步進めて、「死靈としての蘇小小」と「清風を待つ隱士」のイメージが、「幽蘭」の語によって結合されるとし、そうしたイメージの結晶としての蘇小小に、詩人が自身を表象しているとす。
- (18) たとえば、「古詩十九首」其の十三(『文選』卷二九)には、次のようにある。「浩浩陰陽移、年命如朝露。人生忽如寄、壽無金石固」。
- (19) 李賀詩における露の形象については、拙論「李賀詩の〈露〉について」(『日本文學誌要』第六四號、法政大學國文學會、二〇〇一)を参照。
- (20) 劉辰翁評・吳正子注『唐李長吉歌詩』卷四(昌平坂學問所刊本、一八一八)のち、長澤規矩也編『和刻本漢詩集成』第五輯、汲古書院、一九七五にて影印)。
- (21) 「貝宮夫人、海神也」(注15前掲『昌谷集註』卷四)。なお、貝宮夫人を「海神」と解する根據は、特に示されていない。
- (22) 「考任昉述異記、有貝宮夫人廟、云在太乙山下、是懷元王夫人廟即其墓、未知即此神否」(注15前掲書所收、王琦彙解『李長吉歌詩』卷四。以下、王琦注は同書による)。
- (23) 六宮とは、古代に皇后がもったとされる六つの宮殿のことで、そこから轉じて皇后のことを指す。ここでは、貝宮夫人を記る廟のこととも、夫人そのものを指すとも解釋できる。
- (24) 葉葱奇疏注『李賀詩集』(人民文學出版社、一九五九、二八四頁)。
- (25) 鈴木虎雄注釋『李長吉歌詩』下(岩波文庫、一九六一)、二〇九頁。
- (26) 『晉書』卷三四「羊祜傳」に「祜年五歲時、令乳母取所弄金環」とある。
- (27) 「長吉賦物、使之堅、使之銳、余既拈出矣。而其比喩之法、尙有曲折。夫二物相似、故以此喩彼。然彼此相似、只在一段、非爲全體。苟全體相似、則物數雖二、物類則一。既屬同根、無須比擬。長吉乃往往以一端相

李賀の詩にあらわれた時間意識について

- 似、推而及之於初不相似之他端」(注1前掲書、六〇〜六一頁)。
- (28) 『李賀詩解』卷三(楊家駱編『李賀詩注』所收、世界書局、一九七八)。以下、曾益注は同書による。
- (29) 倪璠は注して「喻己身在異域、如別鶴孤鸞也」という。
- (30) たとえば、明の徐渭は「泥塑」と注し(徐渭・董懋策注『唐李長吉詩集』卷四、刊行年不明、内閣文庫所藏)、王琦はそれを受けて「不語一生閑、徐文長以爲泥塑之說者、是也」と注している。
- (31) 「堪老」を「老いさせるに足る」と讀むことについては、以下の用例を参照した。唐・耿湋「賦得寒蛩」詩(『全唐詩』卷二六八)「復與夜雨和、遊人聽堪老」。唐・羅鄴「下第」詩(『全唐詩』卷六五四)「此時惆悵便堪老、何用人間歲月催」。また、「清涼」は「淒涼」と同義とみなした。原田憲雄氏(『李賀歌詩編』三、平凡社東洋文庫、一九九九)、王友勝・李德輝氏(『李賀集』嶽麓書社、二〇〇三)がこの説をとる。
- (32) 「碧叢叢、高插天。大江翻瀾神曳煙、楚魂尋夢風颯然、曉風飛雨生苦錢。瑤姬一去二千年、丁香筍竹啼老猿。古祠近月蟾桂寒、椒花墜紅溼雲閒」(李賀「巫山高」)。「巫山高」を巡る一連の分析については、拙論「樂府文學史上における李賀の位置——「巫山高」に基づく考察——」(『東京大學中國語中國文學研究室紀要』第八號、二〇〇五)を参照。
- (33) 李賀の詩にあらわれる神仙界には、「天上謠」や「夢天」におけるそのように、異なる一面を呈するものも確認できる。ここでは神仙や仙女たちが、時間の流れに超然として暮らしており、時間のもたらす苦痛とは無縁とも思える世界が描かれている。こうした神仙界が、本論で述べた李賀の時間意識といかに關わるのかは、今後の課題としたい。
- (34) 「舊言、月中有桂、有蟾蜍。故異書言、月桂高五百丈、下有一人常斫之。樹創隨合。人姓吳、名剛、西河人。學仙有過、謫令伐樹」(『西陽雜俎』卷一「天咫」)。なお「李憑箏篋引」末尾の吳質が「西陽雜俎」に見える吳剛を指すことについては、明の董懋策が「吳質、疑當作吳剛」

(徐渭・董懋策注『唐李長吉詩集』卷一)と早くに指摘しており、現在では注家のほぼ一致する見解となっている。明の曾益が、劉義慶「筵篔賦」(『藝文類聚』卷四四引)の「器荷重於吳君」を引いて、「吳質不眠、言知音者心醉」と注するように、文字通り魏の吳質と解釋する説もあるが、「筵篔賦」にいう「吳君」が吳質を指すという根據はなく、かつ何よりもそれだと月にいる必然性がない。

(35) 杜甫の詩「一百五日夜對月」(『杜詩詳注』卷四)に「斫却月中桂、清光應更多」とある。宋人趙次公は「上句暗使吳剛事」と注して『西陽雜俎』の吳剛の條を引き、「雖是杜公之後段成式所撰、而傳者舊矣」という(『杜詩趙次公先後解輯校』乙帙卷二、上海古籍出版社、一九九四、一七五頁)。

(36) たとえば、楊萬里の「蓬梅」詩(『誠齋集』卷二〇)には「恐是并州快剪刀、不然吳剛修月斧」とあり、明らかに吳剛の典故を用いている。
 (37) 南宋から元にかけて、李賀詩の評價が高まっていき、多くの模倣者を生んだことについては、李軍『李賀詩歌研究』第六章・第二節「李賀對宋代詩歌的影響」と、同書第三節「李賀對元代詩歌的影響」(三秦出版社、二〇〇二)を参照。

(38) 謝翱の詩「後桂花引」(『晞髮遺集』卷上)に、「吳剛生愁樹合創、毫飄玉斧高枝折」とある。なお、謝翱について注7前掲書は「真正將李賀歌詩的風神融入自己的詩歌創作而取得突出成就的詩人」(二三三頁)と述べている。

(39) 「舜崩、二妃啼以涕揮竹、竹盡斑」(『博物志』卷八)。
 (40) 「太帝使素女鼓五十弦瑟、悲、帝禁不止、故破其瑟爲二十五弦」(『史記』卷二五「封禪書」)。

(41) ミルチャ・エリアーデ(堀一郎譯)『永遠回歸の神話』(未來社、一九六三)を参照。

(42) マリー・ルイゼ・フォン・フランツ(秋山さと子譯)『時間』(平凡社、

一九八二)、二一―二二頁。

(43) 小南一郎「楚辭の時間意識」(『東方學報』五八號、一九八六)を参照。のち同論文は、同氏著「楚辭とその注釋者たち」(朋友書店、二〇〇三)に所収。

(44) 注43前掲論文参照。なお小南氏は、楚辭の諸作品に見える時間意識が決して一樣なものではなく、いわゆる古層に屬する作品とそうでない作品との間で、違いが見られる點をも指摘している。

(45) 吉川幸次郎「推移の悲哀(上・中・下)」(『中國文學報』第十・十一・十四冊、一九五九・一九六〇・一九六一)を参照。のち、同論文は『吉川幸次郎全集』第六卷(筑摩書房、一九六八)に所収。

(46) 鈴木修次『漢魏詩の研究』第二章・第五項「漢魏の民間詩歌に示された文學感情の問題」(大修館書店、一九六七)を参照。

(47) たとえば、注18前掲「古詩十九首」其の十三や、「古詩十九首」其の十一(『文選』卷二九)の「人生非金石、豈能長壽考」、「西門行」(『樂府詩集』卷三七)の「自非仙人王子喬、計會壽命難與期。人壽非金石、年命安可期」などの句に典型的にあらわれている。

(48) 『東洋文化研究所紀要』第一〇二冊、一九八七。のち、同氏著「詩人たちの時空」(平凡社、一九八八)に所収。

(49) 李賀は「金銅仙人辭漢歌」(卷二)においても、不條理な境遇にある銅製の仙人に涙を流させている。これについて、原田憲雄氏は「金銅仙人辭漢歌——李賀小記——」の中で、「人間が人間性を喪失してしまっているので、本来不感無覺の銅仙が、人間にかわって泣かざるをえなかったのである」(同氏著「李賀論考」所収、朋友書店、一九八〇、三〇三頁)と説明しているが、本論で述べてきた李賀の時間意識を顧慮してみれば、新たな視點からの分析が可能であろう。同じことは、「銅駝悲」(卷三)に描かれた、夜ごとに哭す銅製の駱駝についてもいえる。この點については、また稿を改めて論じたい。