

美女に贈る詩

—梁簡文帝蕭綱の「戲贈麗人」「絶句賜麗人」について—

大村和人

〔序論〕本稿の研究対象

筆者はこれまで南朝齊梁時代の艶詩の作品と作者たちの創作活動を支えた文学思想の言説を取り上げ、齊梁艶詩の性質について多角的に論じてきた^②。前者の一連の作品研究において筆者が取り上げたのは主に樂府作品であった。しかし、齊梁艶詩の中には徒詩の作品も多い。そこで本稿では齊梁艶詩の中の徒詩を主な研究対象とする。

〔本論〕南朝梁・簡文帝蕭綱の「戲贈麗人」と「絶句賜麗人」

(一) 「戲題詩」について

本稿では、南朝梁の簡文帝蕭綱(五〇三—五五二)の「戲贈麗人」をまずは取り上げる。周知のごとく、蕭綱は梁代

後期の艶詩流行の主導者であるが、その代表作の一つとしてこの作品は必ずといってよいほど取り上げられる^③。この題名に「戲」という文字が見られることから、従来、この作品は「戲題詩」に分類されてきた。これは主に「戲」という文字を含む題名を持つ作品が多い杜詩研究において確立されたジャンルである^④。杜詩における「戲題詩」の意味に関する先行研究の言説にここで詳しく触れる余裕はないが、注(4)所掲の谷口氏論文は梁代の「戲題詩」を、「対象の人物をからかう」ものと「必ずしも対象を持たず、作者の創作の遊び心を表わす」ものとに大別する。これらの先行研究はこの遊戯的かつ即興的なジャンルの勃興が梁代であるとする点では一致しており、これが梁代艶詩の代表的ジャンルの一つであるととする研究も他にある^⑤。

以上、先行研究による梁代の「戲題詩」の言説を総括した。これらの先行研究の大部分の主な関心は杜詩に向けら

れており、梁代の作品は杜甫前史としての位置づけに過ぎない。従って、梁代の「戯題詩」に詳細な分析を加えるということも特に行われていない。本稿は梁詩に焦点を当てる立場から、梁代の「戯題詩」の一つである「戲贈麗人」詩をまずは取り上げる。この作品を蕭綱の代表作の一つと見なす注(3)の先行研究は主に女性描写の繊細さや華麗さに注目しているが、本稿はそれ以外の点に注目したい。

(二) 蕭綱の「戲贈麗人」詩

題名の「麗人に贈る」は、この作品が実在した女性たちに直接贈るために制作されたことを示す。「麗人」たちの姓名や職名は明記されていないが、宮女か妓女であろうと推測される。また、この作品が代作であることを示す表現も題名には見られない。これらのことから、この作品の語り手と作者を重ね合わせて考えられるであろう。それでは作品を見てみよう。

「麗姐與妖嬌，共拂可憐妝。同安鬢里撥，異作額間黃。

羅裙宜細簡，畫屨重高牆。含羞未上砌，微笑出長廊。

取花爭間鑷，攀枝念蕊香。但歌聊一曲，鳴弦未肯張。

自矜心所愛，三十侍中郎（麗姐と妖嬌と、共に可憐の妝を拂ふ。同じく鬢里の撥を安んじ、異に額間の黄を

作す。羅裙は細簡に宜しく、畫屨は高牆を重んず。羞を含みて未だ砌に上がらず、微笑長廊に出づ。花を取りて争ひて鑷に間し、枝を攀ちて蕊香を念ふ。但歌するも聊か一曲、鳴弦未だ肯て張らず。自ら矜る心の愛する所、三十にして侍中郎なるを)〔

「麗姐與妖嬌」の「麗」「嬌」について、呉兆宜注は『莊子』齊物論篇に美女の代表として挙げられる、春秋時代・晋の「麗（驪）姫」と春秋時代・越の「毛嬙」を指すとする。⁽⁷⁾「姐」はやはり有名な美女、殷の「妲己」を指す。この冒頭の句は、古の美女に擬えられる美女たち（「麗人」）をこの作品の主人公としてまず登場させる。

次の第三句から第六句までは美女たちの化粧や衣服を描き、彼女らの美しさを称賛する。「鬢里撥」は髪を整える木べらの類。⁽⁸⁾「細簡」は衣服のひだ。⁽⁹⁾「畫屨」は彩色された履き物。⁽¹⁰⁾「取花争間鑷」の「鑷」は、簪から垂れる飾り。⁽¹¹⁾この句は、彼女たちが花を取って競って簪の飾りの間に挿すことを描写すると解釈できる。

次の第七句から第十二句までは美女たちの行動を描写する。「攀枝念蕊香」の「攀」は引き寄せること。「攀枝（條）」は、艶詩では次の例のように不在の恋人を思い慕いながら行われる動作として描かれる。

・「古詩十九首・其九（庭中有奇樹）」「攀條折其榮，

將以遺所思（條を攀ちて其の榮を折り、將に以て思ふ所に遣らんとす）⁽¹²⁾」

・曹植「種葛篇」⁽¹³⁾「下有交頸獸，仰見雙棲禽。攀枝長歎息，淚下霑羅衿（下に交頸の獸有り、仰ぎて雙棲の禽を見る。枝を攀ちて長歎息し、涙下りて羅衿を霑す）」（『玉臺新詠箋注』六四頁、卷二）

前者は珍しい花樹の花を引き寄せて手折り、遠方にいる恋人に贈ろうとすることを描写する。後者は夫の寵愛が他の女性に移り、つがいの動物を見て自身の境遇を悲しむ女性を描く。後者の「攀枝」は夫と相思相愛であった頃の動作であり、現在の状況に対する焦燥をも表わす動作でもあろう。この動作の表現する内容の重層性は、前者「古詩十九首」のような定型表現を踏まえて可能となったものと考えられる。蕭綱のこの句もこれらの先行例を踏まえ、彼女たちには別の意中の男性が存在し、目の前の作者を差し置いてその男性のことを「念」うことを示すと解釈される。

「但歌聊一曲，鳴弦未肯張」は思ひ人が他に存在するため、目の前の演奏を疎かにしてしまうことを示す。別稿二で取り上げた蕭綱の「豔歌篇」に「張琴未調軫，歌吹不全終。

自知心所愛，出入仕秦宮（琴を張りて未だ軫を調へず、歌

吹全くは終らず。自ら知る心の愛する所、出入して秦宮に仕ふるを）」（『玉臺新詠箋注』二七五頁、卷七）という句があり、思い慕う夫の帰宅を待ちわびて音楽演奏に身が入らないことを描写するのに、「張琴未調軫」という類似的表現を用いている。この種の表現は「豔歌篇」では作中の夫婦の幸福を象徴する動作の一つだが、この「戲贈麗人」では作品の語り手が目の前の美女の眼中にいないことを表す動作として描かれている。

そして末二句では女性たちが思い慕う他の男性の素性が明かされるが、この部分こそ「羅敷古辞」を典故とするものである。⁽¹³⁾周知のごとく、「羅敷古辞」は美しい「秦羅敷」に「使君」が言い寄るものの、彼女は夫の存在を明かし、その自慢をすることによって誘引を退けるという漢樂府である。その夫自慢の部分に「三十侍中郎，四十專城居（三十にして侍中郎，四十にして城を専らにして居る）」（『玉臺新詠箋注』八一―九頁、卷二）という二句が見られる。蕭綱のこの末句も「羅敷古辞」の「三十」の句をそのまま用い、目の前の作者を差し置いて、この作品の女性たちが別の意中の男性のことを誇りに思っており（「自矜心所愛」）、彼れが始終頭から離れない、という。この「侍中郎」は「但歌」二句の女性のみの意中の男性とも解釈できる。

しかし、前述の如く、それ以前の句に登場する他の女性の動作にも別の意中の男性の存在を暗示する表現が見られたため、末二句は作品に登場する女性たちそれぞれに羅敷の夫のような男性が他所に在ることをいうと考えるべきであろう。

この「自矜」の句も前掲の「豔歌篇」の「自知」の句とその表現の構造において類似しているが、この「矜」の方が女性たちの心情をより具体的に描いており、それによってなおさら作者の立場が引き下げられることになる。作者を羅敷の夫の役と見做す解釈も考えられなくはないが、前掲の女性たちの動作との齟齬が生じてしまう。

以上の語釈を踏まえた試訳を以下に示す。「古の美女たちに勝るとも劣らないあなたたちは共に可憐な化粧に精を出している。あなたたちはまた髪の中に木べらをしっかりと差し込んでいるが、額の黄色の彩色の仕方は各人異なっている。薄絹のスカートは細やかなひだが精巧に加工されており、彩色した靴はふちの高いものが重んじられている。ある者は恥らって石段に上がろうとしないかと思うと、またある者は微笑みながら長い廊下に出てきたりもする。他にも花を取って競って簪の飾りの間に差そうとする者たちもいれば、花樹の枝を引き寄せては意中の男性とかつて共

に嗅いだ花の香りを思い出している者もいる。ある者は無伴奏で歌を歌ってくれるが一曲きりで、琴まで準備しようとはしない。私の目の前でありながらそうするのは、あなたたちにはそれぞれに誇りとする、三十歳で侍中郎になった羅敷の夫のような男性が他所に在るからなのだね。」

先に挙げた「豔歌篇」は楽府であり、あくまで作品世界内で完結した男女の幸福を象徴的に描いたものである。それに対して、この「戯贈麗人」は現実の女性たちに作者が贈ったという設定であり、右の語釈で指摘したように、実在の女性たちにはそれぞれ別に意中の男性が存在することを幾つかの動作の描写が示唆している。そして、更に末二句において「羅敷古辞」の表現を用い、この作品の受け取り手である「麗人」たちを美女の代名詞である「羅敷」に擬え、彼女たちには立派な夫がいることよって、彼女たちと直接関わりを持つ作者には「羅敷古辞」における「使君」の役が割り当てられることになる。

(三) 先行作品における使君のモチーフ

興膳宏氏は梁代の艶詩に「羅敷古辞」をもじった詩句がいたるところにちりばめられていることを指摘し、その流行の先鞭を付けたのが沈約(四四一—五一三)であると

した。⁽¹⁴⁾ 興膳氏は「戲贈麗人」を含む蕭綱の五首および後述の費昶、何思澄の他、蕭繹、劉孝綽、庾肩吾、劉孝威、劉邈の作品をそれぞれ一首ずつ引用する。この中で庾肩吾、劉孝威、劉邈は蕭綱の文学サロンのメンバーで、蕭繹、劉孝綽も蕭綱と艶詩の唱和をしている。⁽¹⁵⁾ 補足すれば、興膳氏が引用している例の大部分に使君が拒絶されるモチーフが見られることも指摘しておく。但し、本稿が取り上げる蕭綱の二首と後掲の何思澄の作品以外は、作者と直接の関わりを持たない男女の姿を使君と羅敷に擬えたものである。

例えば、生没年は未詳であるものの、蕭衍と関わりを持ち、蕭綱よりはやや年長であったと考えられる費昶の「春郊望美人」は次のように詠う。

「芳郊拾翠人，回袖探芳春。金輝起步搖，紅彩發吹綸。陽陽蓋頂日，飄飄馬足塵。薄暮高樓下，當知妾姓秦（芳郊に翠を拾ふ人あり、袖を回らして芳春を探る。金輝は步搖に起り、紅彩は吹綸より發す。陽陽たり蓋頂の日、飄飄たり馬足の塵。薄暮高樓の下、當に妾が姓は秦なるを知るべし）」⁽¹⁷⁾

題名によれば、この作品は実際の春の郊外で作者が遠くに見かけたという美女を主人公として描いている。前四句では春の郊外で若草摘みをする美女を描写し、続く第五・

六句では彼女の帰宅を描く。そして末二句では女性自身の語りという形によって、彼女が秦羅敷という設定であることが示唆される（「當知『妾』姓秦」）。或いは、この末句に基づいて遡れば、冒頭の二句も秦羅敷の視点からの描写であり、秦羅敷自身は春郊に出かける複数の「拾翠人」のうち一人であると捉えることができる。または「拾翠人」を彼女一人を指す語と捉え、芝居めかした自己紹介の口吻であるとも解釈できよう。このように様々な解釈の可能性を内包し、題名が「美人を『望』む」とされていることが、蕭綱の前掲作品とは異なり、この作品における作者と語り手と登場人物の関係性を曖昧にしている。少なくとも、作者と語り手が一致するわけではなく、作者が美女に対して直接何らかの関わりを持つことは作中でも題名でも明示されない。

前に触れた何思澄の「南苑逢美人」は南苑で出会った女性の美しさを描写して、「自有狂夫在，空持勞使君（自ら狂夫の在る有り、空しく持して使君を勞せしむ）」（「玉臺新詠箋注」二五七頁、卷六）という二句で作品を締めくくると。ただ、題名は美女と「逢」ったことを題材としたというのみで、末句で「使君」という語を用いている。これらのことから、蕭綱の作品とは異なり、何思澄のこの作品に

おいて、作者の美女に対する関与の度合いは薄まっている。以上のように梁代の艶詩が使君拒絶のモチーフを用いること自体は比較的多いが、蕭綱の作品のように作者自身に使君の役を割り振ったものは現存作品の中では少ない。

注(13) 所掲の佐藤氏の論考および筆者の別稿二が指摘したように、南朝期、特に梁代の「羅敷古辞」系列の模倣作品は、楽府題によって内容の方向が多岐にわたり、また他の楽府題と融合しながら、各々で発展していった。それらの楽府の中には古辞の要素を踏襲するものも少数ながら見出せるが、蕭綱の「豔歌篇」と「戲贈麗人」との比較から了解されるように、「羅敷古辞」のハイライトである羅敷と使君に擬される男女の駆け引きというモチーフは、梁代では楽府以外の徒詩で応用されることが多くなったと言える。そしてその徒詩に限っても、本章で論じたようにそのモチーフの用いられ方は一様ではない。蕭綱の「戲贈麗人」について言えば、作者は自分と直接関わりを持つ現実の美女たちに羅敷の役を割り振り、自分の立場を引き下げ、自身が彼女たちから相手にされないことを描くことによって相手の美しさと気高さを際立たせるのである。この使君は、日本の『伊勢物語』に登場し、その後も和歌において色好みの男性の代名詞として頻繁に登場する所謂「昔男」

のような役割であるとも考えられる。しかし、蕭綱の作品では女性に積極的にアプローチするという要素よりは、女性たちから相手にされない点が強調されている。

(四) 蕭綱の「絶句賜麗人」詩

蕭綱の艶詩の中で女性への直接の関与を示すものとして、他に「絶句賜麗人」という作品がある。『古詩紀』卷六九、明鄭玄撫系統本『玉臺新詠』卷一〇は「贈麗人」と題する。いづれにせよ実在の女性に贈られた作品ということになる。それでは全文を見てみよう。

「腰肢本獨絶、眉眼特驚人。判自無相比、還來有洛神
(腰肢は本と獨り絶し、眉眼は特に人を驚かす。自ら
相比するもの無しと判ず、還た來たるに洛神有り)」

〔玉臺新詠箋注〕五一二頁、卷一〇〕

前半二句は相手の美女の容姿を描写し、それが衆から抜きん出ていることを強調する。第三句では彼女と比べられる者が他に存在しないことを自身が知っていることを述べてその誇り高さを示し、末句では彼女が歩いて来る姿を曹植の「洛神賦」で描かれた洛水の神女、宓妃に擬えて作品を締めくくる¹³⁾。周知のごとく、曹植の「洛神賦」は黄初三(二二二)年に作者が洛水のほとりで宓妃と邂逅し、両者とも

に惹かれあうものの結局は離別するという設定の作品である。女性と相思相愛という点において「洛神賦」の作者は前掲の使君と異なるが、いずれにせよやはり女性とは結ばれないのである。

問題なのは、美女の描写の一部に「洛神賦」中の表現を借りるのならば、単に女性の美しさを過去の美女の典故を用いて讃えるだけなら、「洛神」の故事を用いる必要は無いことである。それにも関わらず、蕭綱はこの作品において美女を「洛神賦」の宓妃に擬えている。その結果、相手の女性の美しさと誇り高さが強調され、そしてその女性との結びつきの不成立が示されることになる。

以上のように、蕭綱は狭義の「戯題詩」以外の女性に贈った徒詩において典故を用いて自分自身を失恋者としている。これも前掲の「戯贈麗人」と同様に、自身の立場を引き下げる手法である。

(五) 蕭衍の「戯作」との比較

最後に蕭衍の「戯題詩」である「戯作」を取り上げ、蕭綱の作品と比較してみよう。

「宓妃生洛浦，游女出漢陽。妖閑逾下蔡，神妙絕高唐。
綿駒且變俗，王豹復移鄉。沉茲集靈異，豈得無方將。

長袂必留客，清哇咸繞梁。燕趙羞容止，西姐慚芬芳。

徒聞珠可弄，定自乏明璫（宓妃は洛浦に生じ、游女は漢陽より出づ。妖閑なるは下蔡に逾え、神妙なるは高唐に絶す。綿駒は且つ俗を變じ、王豹は復た郷を移す。沉んや茲に靈異集ふれば、豈に方に將んなる無きを得んや。長袂は必ず客を留め、清哇は咸く梁を繞る。燕趙は容止を羞ぢ、西姐は芬芳に慚ぢ。徒らに聞く珠は弄すべしと、定めて自ら明璫に乏しからん¹⁹）

前十二句では美女たちの美しさと音楽演奏の様子を描写し、末二句で「徒聞珠可弄，定自乏明璫」と詠い、「漢水の女神たちは佩玉を鄭交甫に与えたが、そなたたちはきつと私に与える宝玉を持ち合わせていないのであろう」と美女たちに直接向けられたからかいのことで作品を締めくくる。

この「游女出漢陽」と末二句は、「列仙傳」の鄭交甫の故事を用いている。これも有名な故事だが、内容の概略を示せば以下の通り。長江と漢水の女神が漢水のほとりに出現したが、鄭交甫という人間の男性が二人に一目惚れし、彼女たちから佩玉をもらい受けた。しかし、数十歩も歩けば懐の佩玉は無くなり、振り向くと二女も消えてしまったという。この故事には不明点が少なくないが、鄭交甫も失恋者と言えよう。前掲の曹植「洛神賦」でもこの故事に触

れられているが、右の蕭衍の作品に見える「明璫」という語も曹植「洛神賦」において宓妃から作者への贈り物として登場する。²⁰⁾

そもそも蕭衍のこの作品の冒頭の句も「洛神賦」を讀者に想起させ、第二句目では鄭交甫の故事を用い、蕭綱の二作品と同じく作者は失恋者の役割を割り振られたかのように見える。しかし末二句で話の方向は一転し、作者は彼女たちに袖にされるのではなく、彼女たちより優位に立とうとする。右の故事の用い方という点では新しいが、相手の美女たちに向けられた「定めて自ら明璫に乏しからん」という口吻は、権力者としての戲謔が露骨に表れたものであり、作者の立場に大きな揺らぎはない。

前掲の谷口氏の論文では「対象の人物をからかう」「戯題詩」の例として蕭衍のこの作品が挙げられている。この蕭衍の作品と蕭綱の「戲贈麗人」とを比較すれば、両者は「戯題詩」でありながら、作者の立場と内容の性質は対照的である。蕭綱の作品の場合、現実の女性に贈られたものでありながら、内容は彼女をからかうのではなく、むしろ彼女の美しさを称賛するのである。蕭綱のこの作品と「絶句賜麗人」から、女性と結ばれなかった男性の故事を用い、美女と直接の関わりを持つ作者自身の立場を引き下げるこ

とによって、相手の美しさや誇り高さを際立たせるという手法を見出すことができる。この手法は皇子であった蕭綱が用いたからこそより効果的であったであろう。

△結論▽蕭綱の平時の艶詩から臨終作品へ

本稿がこれまでに論じてきたように、蕭綱が現実の女性に贈った「戲贈麗人」と「絶句賜麗人」という作品から、典故を用いて自分の立場を誇張して引き下げることによって、相手の状況や性質を引き立てる技法を見出すことができた。

筆者は別稿三で蕭綱が死の直前、反乱軍の首領である侯景によって幽閉されていた期間に制作した臨終作品、「被幽述志」詩と「連珠」三首を取り上げた。別稿三で筆者が論じたように、それ以前の臨終作品とは対照的に、蕭綱の臨終作品に悟りや精神の葛藤の詳述、あるいは自身の正しさの主張や相手への批難の直接的な表明は見られない。中でも「被幽述志」詩と「連珠」其一では、制作時の状況や近い未来の自分や王朝の破滅を冷静に見つめ、それを典故を用いて誇張的に表現することによって、自分をこのような状況に陥れた者たちの無情と己の近い死を際立たせる手法を採用していた。特に後者の「連珠」其一で蕭綱は自身

を志怪小説に登場する怪神に擬え、当時の作品としては特異なほどに自己の立場を引き下げている。このことによつて、儒教王朝において儒に通じた天子でありながら、異民族の武將の命令によつて間もなく命を絶たれ、死後にまともな祭祀を享けることは望めなくなる作者自身の姿とそれに対する絶望、そして関係者の無情が浮き彫りにされていた。

この臨終作品と比べれば、本稿で取り上げた蕭綱の平時の艶詩は遙かに「軽」いのかも知れない⁽²⁾。しかし、本稿および別稿三の考察の結果を総合すれば、臨終作品の鬼気迫る表現技法と視点の萌芽は、平時の彼の宮廷文学サロンにおける現実の相手とのやりとりの中で制作された艶詩の中に確かに見出すことができると考えられるのではなからうか。

右で「萌芽」という語を用いたが、筆者は本稿で論じた特徴のみが蕭綱の臨終作品に直結すると主張したいわけではない。その特徴が他の要素と融合して臨終作品に結実していったと考えている。その他の要素は彼の平時の別の作品から見出すことができる。また、本稿で取り上げた蕭綱の「戯題詩」は他にもあり、それらの中には別の特徴も見られる。以上の課題は別の機会に論じたい。

注

(1) ここで言う「艶詩」とは、女性とそれに関連する事物および当時それに類する性質を持つと見なされた事物をテーマとした詩歌のジャンルを意味する。なお、蕭綱が皇太子に選ばれたあとに、彼およびその文学集団のメンバーが中心となって制作した詩を指す「宮體詩」という語がしばしば用いられる。しかし、現存する梁代の艶詩の大部分の制作時期が不明であるため、筆者は基本的に使用しない。

(2) 本稿と直接的な内容の関連性を持つ拙稿は以下の通りである。「梁代「艶詩」の再検討―楽府「相逢行」「長安有狭斜行」「三婦艶」に基づく考察」(コンテンツワークス社・東京大学大学院人文社会系研究科博士論文ライブラリー(オンデマンド出版。二〇一五年四月現在絶版。)、二〇一〇年。以後、「別稿一」とする)、「夫の帰宅―南北朝後期の「羅敷古辞」模擬作品について」(『六朝学術学会報』第一五集、二〇一四年。以後、「別稿二」とする)、「儒教王朝の廃墟に佇む文学―南北朝梁・蕭綱の臨終作品について」(『松学舎大学』『東アジア学術総合研究所集刊』第四五集、二〇一五年。以後、「別稿三」とする)。

(3) 例えば、小尾郊一氏の「艶歌と艶」(『広島大学文学部紀要』二五、一九六五)、石観海氏の「宮體詩派研究」(『武漢大学出版社、二〇〇三)、胡大雷氏の「宮體詩研究」(商務印書館、二〇〇四)などを参照。

(4) 大矢根文次郎氏の「杜詩における、遣興・戯題の詩とその風趣」(『東洋文学研究』六、一九五七)、西本巖氏の「杜甫における「戯題詩」——官定まりて後 戯れに贈る」詩について——(『小尾博士退休記念中国文学論集』(第一)学習社、一九七六)所収)、谷口真由美氏の「表現技法としての「戯」」(杜甫の詩的葛藤と社会意識)(汲古書院、二〇一三)第二章。初出は一九八六年。)参照。

(5) 前掲の大矢根氏は「范曄婦、蕭衍、蕭綱、蕭繹、劉孝綽、徐陵、徐君倩」と作者名を挙げ、「それは全然戯諷詩であり、遊戯の作である。」と述べる。同じく前掲の西本氏の論文は「『玉臺新詠』には詩題に「戯」字を付する作品は八首ある」とする。やはり前掲の谷口氏は大矢根氏と西本氏の論文を引用し、更に「梁から隋に至るまでの該当作品は十三首」と補足するが、「玉臺新詠」収録の八首以外の作品の作者と題名を具体的に挙げていない。諸氏のいう「玉臺新詠」の八首とは、陳玉爻刻本系統の明小宛堂覆宋本においては次の八首を指すと推測される。(巻六) 范曄妻沈滿願「戲蕭娘」、(巻七) 蕭衍「四六四—五四九」「戲作」、蕭綱「戲作謝惠連體十三韻」「戲贈麗人」「執筆戲書」、蕭繹「五〇八—五五五」「戲作艷詩」、(巻八) 劉孝綽「四八一—五三九」「淇上人戲蕩子婦示行事」、徐君倩(???)「初春攜內人行戲」、徐陵「五〇七—五八三」「走筆戲書應令」。沈滿願は沈約(四四一—五一三)の孫。徐陵の作品は蕭綱「執筆戲書」に唱和したものであり、南朝梁時代の作品と考えられる。但し、劉孝綽の作品はあくまで第三者

が別人に「戯」れたことを題材としており、徐君倩の作品は早春の「内人」との行楽を題材としたものであり、狹義の「戯題詩」からは除外した方が良く、本稿は考える。田部井文雄氏の「六朝宮体の詩について」(『漢文学会会報』一八号、一九五九)は「戯題詩」という用語は用いていないが、本稿が取り上げる「戯贈麗人」など、「戯」という文字をタイトルに持つ蕭綱の作品が「他のどの詩よりも軽艶・綺靡の評が適切であるように感じられる」と評している。他に帰青氏の「南朝宮體詩研究」(上海古籍出版社、二〇〇六)一六〇頁第五章も「戯題詩」が梁代後期の艷詩の代表的ジャンルであると位置づけている。

(6) 『玉臺新詠箋注』(中華書局、一九九九。以後、「玉臺新詠」のテキストはこれに拠る。)二九〇頁、巻七。「麗嬋」を「藝文類聚」(上海古籍出版社、一九九九。以後、「藝文類聚」のテキストはこれに拠る。)三二七頁、巻一八は「麗旦」とする。「羅裙」を「藝文類聚」は「羅裾」とする。「間鑷」を「藝文類聚」は「寶鑷」とする。「未肯」は原文では「未息」となっているが、文意が通らないため、「藝文類聚」に従って改めた。(7) 郭慶藩「莊子集釋」(中華書局、一九九七)九三—四頁、巻一下「毛嬙麗姬、人之所美也(毛嬙麗姬は、人の美とする所なり)」。成玄英疏「毛嬙、越王嬖妾。麗姬、晉國之寵嬪(毛嬙は、越王の嬖妾なり。麗姬は、晉國の寵嬪なり)」。(8) 吳注は唐・宇文氏「妝臺記」の次の記事を引用する。「撥者、振開也。婦女理髮用撥，以木爲之(撥は、振開なり。婦女は

理髪するに撥を用ふ、木を以て之を爲す」とある。

- (9) 石川忠久氏の『玉臺新詠』(学習研究社、一九八六)四七七頁は「簡」を「欄」(ひだ)のことと解す。『大漢和辞典』巻八・一〇一三頁も「細欄」という語の例として蕭綱のこの作品のこの句を引用するが、「羅裙宜細欄」となっている。本稿もひとまずそれらに従っておく。

- (10) 「屨」について呉注は『説文解字』中の記事として「屨、履中薦也。又屨也。」というが、原文(『説文解字注』上海古籍出版社、一九九八、四〇〇頁「尸部下」)では「屨、履中荐也」となっている。「薦」はこの場合は敷物であり、文意が通じにくい。ここではひとまず『説文』には無い「又屨也」に従い、はきものと解しておく。

- (11) 『後漢書』(中華書局、一九九六)三六七六頁「輿服志」下「簪以瑇瑁爲撻、長一尺、端爲華勝、上爲鳳皇爵、以翡翠爲毛羽、下有白珠、垂黃金鐻(簪は瑇瑁を以て撻と爲す、長さは一尺、端は華勝爲り、上は鳳皇の爵爲り、翡翠を以て毛羽と爲す、下には白珠有り、黄金の鐻を垂る)」

- (12) 李善注『文選』(中華書局、一九八二)四二二頁、卷二九。以下、『文選』のテキストは基本的にこれに拠る。

- (13) 佐藤大志氏『六朝樂府文学史研究』(汲水社、二〇〇三)総論・第三章「樂府題變遷考—樂府題「陌上桑」を中心として—」(初出は一九九九、二〇〇〇年)は、羅敷が登場する數種類の樂府題の変遷を論じているが、羅敷が登場する漢樂府を「羅敷古辞」と総称している。本稿もそれに従う。筆者が別稿

二で論じたように、前掲の「豔歌篇」は「羅敷古辞」の変奏的模倣作品である。

- (14) 興膳宏氏の「艶詩の形成と沈約」(『乱世を生きる詩人たち 六朝詩人論』(研文出版、二〇〇一)収録。初出は一九七二年)参照。

- (15) 梁代の文学集団とそのメンバーについては、森野繁夫氏の『六朝詩の研究』(第一学習社、一九七六)参照。なお、森野氏の著書で劉邈に関する言及は見られない。劉邈の「萬山見采桑人」という作品が『玉臺新詠』に収録されているが、「萬山」は蕭綱がかつて雍州刺史として赴任した襄陽近くの山であり、少なくとも劉邈が雍州刺史時代の蕭綱に付き従っていた可能性は低くないと考えられる。雍州時代の蕭綱については拙稿「蕭綱の西曲模倣作品再考」(『高崎経済大学論集』第五六巻第三号、二〇一三)参照。

- (16) 費昶の簡単な傳は『南史』巻七十二「文學傳」に収められているが、生没年は記されていない。明小宛堂覆宋本「玉臺新詠」にその作品は、巻六では張率(四七五—五二七)・徐悱(四九四?—五二四)の後、姚翻(???)・孔翁帰(???)・徐悱妻(???)・何思澄(四八三?—五三四?)の前に、巻九では張率と蕭綱の間に置かれている。明鄭玄撫本「玉臺新詠」(呉冠文氏他纂校『玉臺新詠纂校』(上海古籍出版社、二〇一一))の場合、巻七の張率・徐悱・徐悱妻のあと、姚翻・孔翁帰の前に置かれ、巻九では張率と蕭子顯(四八九—五三七)の間に置かれている。

(17) 『玉臺新詠箋注』二五〇—一頁、卷六。「採芳春」は「箋注」原文では「掩芳春」となっているが、『藝文類聚』三二九頁、卷一八に従って改めた。また、明鄭玄撫本系統本『玉臺新詠』では「捲」となっている。「紅彩」を『藝文類聚』は「紅采」とする。「陽陽」は「箋注」原文では「湯湯」となっているが、『藝文類聚』に従って改めた。

(18) 後半部を「それでおまへは自分でかたく決心してだれも自分の美しさと比べるものは無いと考へてゐるが、さうはゆかぬぞ、おまへのほかにまた洛水の女神（のやうなの）がやってくるぞ」と訳する鈴木虎雄訳は解釈としては面白い（『玉臺新詠集下巻』（岩波文庫、一九七五年版）四〇二頁）。しかし、蕭綱の絶句「詠薔薇詩」―燕來枝益軟、風飄花轉光。氣氤不肯去、還來階上香（燕來たりて枝益す軟かく、風飄りて花轉た光く。氣氤は肯て去らず、還た來たりて階上に香し）（『藝文類聚』一三九七頁、卷八一）の後半部が、薔薇の香気を意味する「氣氤」がなかなか消えないどころか、そのうえ階上まで漂ってきて香ると詠っている。末句「還來」の主語は直前の句の「氣氤」であると解釈しなければ意味が通らない。このように「還來」という語の主語は直前の句の主語と同じとする用法が見られることから、「絶句賜麗人」の「還來」の主語も前三句の美女と同一人物であると解釈するべきであろう。

(19) 『玉臺新詠箋注』二七三頁、卷七。「珠可弄」は原文では「殊可弄」となっているが、呉注に従って改めた。

(20) 「洛神賦」における鄭交甫への言及は「感交甫之弃言兮、悵

猶豫而狐疑（交甫の言を弃てたるに感じ、悵として猶豫して狐疑す）」（『文選』二七一頁、卷一九）という句に、「明璫」という語は「無微情以效愛兮、獻江南之明璫（微情の以て愛を效す無くんば、江南の明璫を獻ぜん）」（『文選』二七一頁、卷一九）という句に見える。

(21) 『梁書』「簡文帝本紀」雅好題詩、其序云、「余七歲有詩癖、長而不倦」。然傷於輕豔、當時號曰、「宮體」（雅より詩を題するを好み、其の序に云く、「余七歲にして詩癖有り、長ずるも倦まず」と。然れども輕豔に傷はれ、當時號して曰く、「宮體」と）（『梁書』（中華書局、一九九七。）一〇九頁、卷四）

（高崎経済大学）

※本研究は二〇一四年度・高崎経済大学競争的研究費の援助を受けたものである。