九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

唐末における曲子詞文学の成立

岡村, 繁

https://doi.org/10.15017/2332796

出版情報：文學研究. 65, pp.85-126, 1968-03-30. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

唐末における曲子詞文学の成立

岡村繁

一

そのはじめ「曲子詞」とか「曲子」とか呼ばれた詞の文学は、唐代に各地で流行していた民間歌曲や、そのころ西域から滔々として入ってきた異国音楽を母胎としておこり、やがてそれが、中唐に至って白居易・劉禹錫らの一流文人に取りあげられ、さらに晩唐の温庭筠・韋荘をはじめとする『花間』の詞人たちや、南唐の二主・馮延巳らの異常なまでの傾倒によって、はじめて歌辞文学としての芸術的地歩を確立した、といわれる。そしてこのように、唐末五代の詞が生まれ出る直接の基盤を、いわゆる「胡夷里巷の曲」に求めようとする見解は、敦煌曲の発見によって強力な裏付けを得たごとくであり、なかんずく『雲謡集』は、そうした民間での原初的なまの詞の姿を今にとどめる実物として、文学史の上に極めて重要な位置を与えられてきたのであった。

たしかに詞は、その一つ一つの曲調の出処を窮極の本源までたどってゆけば、おそらく民間歌曲や西域音楽が多くの比率を占めるであろう。そしてまた、宋代に極盛期を迎えるこの文学ジャンルが、唐末以後、とくに温庭筠を代表とする晩唐五代の詞人たちによって、はじめて歌辞文学としての独自な発展への道を開かれたことも、

やはり確かな事実として認めておいてよいであろう。しかしながら、だからといって、詞の曲調の窮極的な本源としての民間歌曲や西域音楽と、唐末以後にわかに文人たちの創作意欲をそそりはじめた歌辞文学としての詞とを、この文学の発展史の上に直線的に結びつけて、前者の流行が、そのまま直接に後者の発生・展開をうながし、温庭筠らの熱心なこの文学に対する傾倒を触発したと想定することには、詞の文学の本質的な問題にもつながりそうな、相当顕著な否定的要素が介在するように思われる。

すなわち、いったい民間歌曲は、われわれの身辺にある伝統的な民謡の実態がそうであるように、各地で多元的恣意的に発生し、それぞれの発祥地を起点として、陸路や水路に沿いながら周囲に漸次変化しつつ流行していく性質のものであって、全国をおおう強力で一元的なマス・コミの機構に乗らないかぎり、その流行する範囲には、ある程度の地域的な限界が常につきまとうであろう。また西域音楽にしても、これが中国で流行するばあい、中国人には理解しにくい異国語の歌詞はいち早く捨て去られて、曲調だけが単独に行なわれ、それに中国語の歌詞が改めて被せられる性質のものである関係上、民間での自然な流行に委ねるかぎり、おそらくは前者以上の気ままさで、各地各様に中国的趣向が加味されつつ変形していったことであろう。民間歌曲や西域音楽の発生ないし流行の帰趨について、このように考えることは、少なくとも常識の線からは逸脱しない、おおむね無難な見方として認められるであろうが、もしそうだとしたばあい、当然のことながら、かかる状況下にある民間での流行歌曲を基盤にして詞が作られたのであれば、その詞は、時代の隔たり・地域のちがいのままに、それこそ種々雑多な曲調や詩形が乱脈に取り上げられ、そうした乱脈さ・不統一さこそが、何よりもまず唐末五代の詞風を特徴づけたはずである。

ところが、この時代の詞の実態は、周知のごとく、そんな乱脈で不統一な傾向とは全く相反するものであった。敦煌においても中原においても、また西蜀においても江南においても、これら各地で作られた詞には、形式と内容とを問わず、あたかも言い合わせたかのような、地域を越えた一律性が、おおむねの傾向としてはっきりと認められる。すなわち、まず詞牌の取り上げかたにおいて、各地で流行していた民間歌曲や西域音楽に依拠したにしては、あまりにも地域的な偏差がなさすぎることがその一つであり、また取り上げられた詞牌の名称が、例えば「浣溪沙」・「臨江川」・「酒泉子」などといったように、原則として三字に統一されており、特に「菩薩蛮」・「蘇幕遮」など胡語を音訳した詞牌名までもが同様に三字に揃えられ、しかもそれらの訳字すら地域に関係なくほぼ統一されていることがその二つであり、また各地で取り上げた同一詞牌の詩形が、多少の例外を除いて、ほとんど全国的に均一化されていることがその三つであり、特にこれだけ各時代各地方で作られておりながら、大部分の詞の構成が前後二段からなることを原則とし、しかもそれが増幅もされず削減もされず、頑固なまでに普遍的に固定化してしまっていることがその四つであり、さらに内容の面から見るとき、『花間集』・『尊前集』はもちろん、民間で作られたとされる『雲謡集』やその他の敦煌曲においてさえも、ほとんどは閨怨とか恋慕とか女性の嬌態など濃艶な題材によって占められ、また表現技術の巧拙はともかく、貴族的とまで断言できそうな隠微で繊細な耽美的傾向が支配的であることがその五つである。(1)

以上に挙げたような、詞の形式と内容とにおける地域を越えた一律性は、決して各地で多元的恣意的に発生し、自然な流行に委ねられた民間歌曲や西域音楽から、直接すなおに出てくる現象ではない。というよりも、唐末五代における詞の文学の発生・流行は、そうした民間での流行歌曲とは全く基盤を異にした、もっと一元的で

組織的な、そして一流の文人たちがその才藻を傾注するに足るような権威と華やかさに満ちた存在と、直接に深いつながりを持っていたのではなかったか。

本稿は、このような、唐末五代の詞に対する疑問ないし予測を出発点として、その歌辞文学としての成立過程を改めて検討しなおすとともに、それと関連して、最も初期の民間詞集とされる『雲謡集』に対しても、私なりの観点からその性格づけ・文学史的位置づけを試み、もって唐末における曲子詞文学の成立に関する従来の一般的見解に対して、一つの抜本的な反論を加えようとするものである。

二

言いふるされたことながら、詞は、冒頭でも触れたように、そのはじめ「曲子詞」とか、略して「曲子」とか呼ばれていた。五代の欧陽炯（八九六―九七一）の『花間集』序に「近来の詩客の曲子詞五百首を集め、分かって十巻となす」（九四〇年の作）とあり、同じく五代の孫光憲（？―九六七？）の『北夢瑣言』巻六に「晋の相和凝は、少年の時好みて曲子詞をつくり、汴・洛に布く。……契丹夷門に入り、号して曲子相公という」とあるのは、その最も早い時期の用例であり、北宋の張舜民の『画墁録』・南宋の王灼の『碧雞漫志』巻一・朱熹の『朱子語類』巻百四十などに見える「曲子」という呼称は、それにつづく用例である。詞に対するこうした呼称が本来どの辺から起ってきたのか、なおいまだその発生の本源は突きとめられていないけれども、そんなことより私は、唐宋時代とくに唐末五代の人々が、この文学様式に対して、例えば「長短句」とか「塡詞」とかいった作詞本位の呼びかたをしないで、まず曲調本位に「曲子詞」・「曲子」と称しはじめたことを重視したいと思う。(2) なぜならば、

こうした呼称ないし略称のしかたは、文人による詞の創作が飛躍的に活発化しはじめた当時においてさえ、なおこの文学様式に対する人々の意識ないし関心が、作詞そのものよりも、作詞の前提として存在する曲調の方に、より大きく傾いていたことを端的に物語るものであるからである。敦煌出土の『雲謡集』が、その収録する諸作品に総題をつけて「雑曲子」と称しているのも、おそらくは確実に、そうした曲調への意識の比重の大きさと密接な関連をもつであろう。

だとすれば、唐五代の詞においてかくも大きな比重を占める曲調は、いったいどんな素性をもって当時の詞人たちの前に現われ出てきたものなのであろうか。この問題を、詞曲の窮極的な源流への追求に持ちこむのではなく、唐五代の詞人たちがじかに肌で受けとめた時点においての曲調の問題として究明しようとしたばあい、その方法としては、当時実際に詞作に用いられた曲牌のかずかずを総合的に検討することによって、そこからなんらかの見当をつかみ出すよりほかに、おそらく有効な手段はないであろう。そこで私は、唐五代の間に作られた『雲謡集』・その他の敦煌曲・『花間集』の三者を資料として、そこからこの問題に一応の目安をつけてみようと思う。なお、このほかにも『尊前集』・『南唐二主詞』など当時の作品を収録した詞集がいろいろあるのに、特にこの三者を資料として取り上げたわけは、まず第一に、他の詞集がすべて後世の編纂にかかるのに反して、この三者だけは確実に五代ないしそれ以前に編纂されたり書きとめられたりしたものであって、全く後出偽託の作品を含まない、信頼すべき当時のなまの作品群であるからであり、第二に、この三者に収められた六百有余首の詞は、南唐の作品を含まないとはいえ、唐から五代におよぶ中央・地方の詞の動向をある程度正確に伝えたものと認められるからであり、第三に、この三つの作品群の間には、温庭筠の「更漏子」一首が『花間集』と敦煌曲と

の両方に見えるのを除いて、同じ作品の重複が全くないという、資料としての好条件を具えているからである。

まず『雲謡集』について見ると、この詞集には、次の十三曲三十三首が収録されている。(3)

鳳帰雲（四首）　天仙子（三首）　竹枝子（二首）　洞仙歌（二首）　破陣子（四首）　浣溪沙（二首）　柳青娘（二首）
傾杯楽（二首）　内家嬌（二首）　拝新月（二首）　抛毬楽（二首）　魚歌子（二首）　喜秋天（四首）

これらの詞牌のうち、「内家嬌」一曲を除いて他の十二曲は、すべて唐の崔令欽が開元（七一三―七四一）年間の教坊について記録した『教坊記』(4)所載の曲名と一致する。さらに作品数となると、教坊曲を詞牌とする作品が三十一首もあるのに対して、そうでない作品はわずか二首しかない。このことは、『雲謡集』において、教坊曲の使用頻度がいかに高かったかを明白に示すものである。

つぎに、唐から五代にかけて作られたと推定されるその他の敦煌曲のうち、この論文の目的に添わない仏曲関係の諸作品を除いて、唐末五代の文人の詞と密接に関連する、普通の雑曲・大曲（実はこの両種が敦煌曲の大部分を占めるのであるが）について見れば、教坊曲と一致する詞牌には

虞美人（二首）　菩薩蛮（一八首）　西江月（三首）　浣溪沙（一三首）　献忠心（五首）　山花子（一首）　臨江山（二首）
酒泉子（三首）　望江南（八首）　感皇恩（四首）　謁金門（三首）　生査子（二首）　定風波（五首）　望遠行（一首）
婆羅門（四首）　蘇莫遮（八首）　長相思（三首）　魚歌子（二首）　雀踏枝（二首）　送征衣（一首）　南歌子（七首）
楊柳枝（一首）　賛普子（一首）　泛龍舟（一首）　更漏長（一首）　皇帝感（一二首）　何満子（四首）　剣器詞（三首）

の二十八曲百二十首があるのに対して、教坊曲からはみ出た詞牌は、

別仙子（一首）　擣練子（四首）　荼怨春（一首）　鄭郎子（一首）　水調詞（二首）　楽世詞（二首）　更漏子（一首）

闘百草（四首）　阿曹婆（三首）

の九曲十九首があるにすぎない。教坊曲とそうでないものとの比率は、詞牌において三対一、作品数においては、さらに差が開いて六対一の割合になる。

最後に、唐末五代における一流文人の名作五百首を集めた『花間集』を見ると、教坊曲と合致するものとしては、

菩薩蛮（四一首）帰国遙（五首）酒泉子（二六首）定西番（七首）楊柳枝（二四首）[5]南歌子（一二首）河瀆神（六首）女冠子（一九首）清平楽（九首）遐方怨（三首）訴衷情（一二首）思帝郷（四首）荷葉杯（一四首）天仙子（九首）浪濤沙（二首）摘得新（二首）採蓮子（二首）浣溪沙（五七首）望遠行（三首）謁金門（五首）上行杯（四首）木蘭花（三首）離別難（一首）相見歓（一首）酔公子（四首）感恩多（二首）西溪子（三首）臨江仙（二六首）生査子（七首）蝴蝶児（一首）虞美人（一四首）賛浦子（一首）紗窓恨（二首）甘州子（七首）柳含烟（四首）酔花間（二首）恋情深（二首）河満子（六首）巫山一段雲（三首）南郷子（一八首）献衷心（二首）鳳楼春（一首）山花子（二首）望梅花（二首）春光好（二首）採桑子（一首）漁父（一首）漁歌子（八首）後庭花（五首）風流子（三首）八拍蛮（三首）黄鍾楽（一首）夢江南（七首）

の五十三曲四百十一首があるのに対して、教坊曲にないものは、

更漏子（一六首）玉胡蝶（二首）河伝（一八首）番女怨（二首）応天長（六首）杏園芳（一首）江城子（七首）喜遷鶯（六首）小重山（六首）望江怨（一首）玉楼春（七首）思越人（三首）満宮花（三首）賛成功（一首）中興楽（二首）接賢賓（一首）月宮春（一首）三字令（一首）賀明朝（二首）薄命女（一首）竹枝（二首）

の二十一曲八十九首である。前の敦煌曲のばあいにならって、教坊曲とそうでないものとの比率を示せば、詞牌において前者は後者の二・五倍、作品数においては実に四倍を超える。

以上に挙げた『雲謡集』・その他の敦煌曲・『花間集』の三作品群における詞牌の用いられかたを通覧するとき、『教坊記』の曲名と合致する詞牌のなんと多いことであろう。また、さらに重要な現象として、そうした教坊曲を用いた作品の首数は、然らざる作品の首数に比べてなんと圧倒的な頻度を示していることであろう。今たとい、作品の性格に問題を含む『雲謡集』を保留して考えたとしても、依然としてこの大勢は変らない。しかも、『教坊記』所載の曲名は、前述のごとく、教坊の創設期にあたる開元という限定された期間内だけでのそれであって、もちろんこれだけが唐五代の教坊曲のすべてではない。開元年代は、たしかに教坊が最も充実した時期であり、従って最も大量に教坊曲が作られた期間ではあったろうけれども、教坊はそれ以後もなお百年有余にわたって存続したものであり、その間には少なからぬ新曲が追加されていったはずである。例えば、私がさきに指摘した「更漏子」・「喜遷鶯」・「小重山」・「江城子」・「思越人」・「応天長」・「搗練子」・「玉楼春」・「河伝」などの詞牌は、『教坊記』にこそ載せられてはいないけれども、多くの詞人たちから愛用されているところから見て、その後につづく教坊曲であった可能性が極めて大きいように思う。[6] このようなことを考慮に入れるならば、唐末五代の詞人たちが用いた教坊曲は、さらにその数を増すこととなり、そうしたばあい、当時の詞において教坊曲の占める比重の絶大さは、思い半ばに過ぐるであろう。そして、これほどまでに当時の詞人たちの心を捉えた教坊曲の絶大な影響力に想到するとき、かつて倉石武四郎博士が「曲子が教坊を通して流行したことはほぼ推定できる」[7]と提言したことは、十分に根拠のある正しい見通しであったといえる。また、当時の詞作の大勢をこのよ

うに一元的なものとして把握したとき、詞牌の取り上げかたや名づけかたに地域的な偏差がなさすぎる現象や、同一詞牌の作品の詩形にほぼ全国的な均一化が見られることなど、前節で指摘したような、当時の詞の地域を越えた一律性が由って来たるところについて、はじめて合理的な説明をつけることができるであろう。そして、それとともに、当時の詞の作品の中に時として介在する、例えば「竹枝」のような(8)教坊を経由しない純粋な民間歌曲に依る作品は、決して当時の詞の主流をなす存在ではなく、詞人たちにとって単なる余技の所産に過ぎなかったことも、おのずからなる帰結として理解することができるであろう。

とにかく唐末五代の詞は、中央と地方とを問わず、大勢として教坊曲に依拠して創作され、当時の詞人たちは、有名無名にかかわらず、誰もが教坊曲にこそまずみずからの文才を投入したのであった。ところで、唐末五代の詞と教坊曲とが、かくも密接不離な関係にある以上、ふつう常識的に考えたばあいの予測として、唐末に至って詞作活動が画期的な高まりを見せたのは、当時の民間文壇が、教坊での目覚ましい音楽活動の活発化に刺激され、その強い影響を直接的にうけることによって、はじめてもたらされたものではなかったか、と想定しても、その予測は決して不合理なものではない。というよりも、そう予測するのが、むしろ当然な見通しとさえいえるであろう。にもかかわらず実際には、全くそうした予測に反して、教坊の音楽活動が、ただちに唐末の詞の盛行を誘い出したのではなかったように思われる。なぜならば、教坊がまさに充実の極致にあった開元天宝年間と、文壇における詞の創作がにわかに活発化しはじめた唐末時代との間には、少なくとも半世紀から八十年九十年にもおよぶ相当間のびのした大幅な時間的ずれが認められるからである。これは、いったいどうしたことなのであろうか。

三

もともと密接不離な関係であらねばならないはずの曲子詞と教坊との間柄であったにもかかわらず、詞作の高まりはじめた時期が、教坊の黄金時代より、なんと数十年ないしそれ以上も遅れて到来したということは、それが、文芸の動向に敏感であるべきはずの文人たちに深くつながる事柄であるだけに、はなはだ不自然な現象といわねばなるまい。ところが一方この現象とは全く裏腹に、詞作の高潮期に入った唐末の時代、詞人たちが作詞のための楽譜としてまず愛用した曲調は、たとえそれまでにいくばくかの音律改修を経た可能性が多いにせよ、とにかく前節で紹介したように、かつての教坊の黄金時代に作曲され演奏されたものが、その大半を占めていたのであった。このことは、唐末五代の詞が、長い時間の懸隔を超えて、体質的にはなお教坊の黄金時代に色濃く直結していたことを物語るかに見える。ところで、こうした一見矛盾する顕著な背反現象——教坊と曲子詞との間に見られる親近性と疎遠性とは、決して無関係におこって来たのではなく、当然なんらかの必然的なゆきの結果として出て来たはずである。そこで、この相矛盾する現象をその姿のままに尊重しつつ、しかもその矛盾がおこってきた原因を探りあてようとするばあい、せんじつめた帰結として、おのずから浮かび上がってくる解決の方向は、宮廷の教坊と民間の文人たちとの間に、ある程度長期にわたって相当強い人為的な隔離作用が働いていたのではないか、という予測である。以下、この予測が事実と符合するかどうかを、一応ながら確かめてみようと思う。

玄宗の開元（七一三—七四一）・天宝（七四二—七五五）年間は、疑う余地なく唐代宮廷音楽の黄金時代であった。

そして教坊は、宮廷の饗宴娯楽のための妓楽を教習する王室直属機関として、開元の初年、従来から禁中にあった内教坊とは別に、新たに禁外の光宅坊・延政坊にそれぞれ右教坊・左教坊が、また東都洛陽の明義坊にも同じく左右教坊が設立され、稀に見る音楽の天才であった玄宗の庇護の下に、空前絶後の隆昌を見たのであった。かくて教坊は、郊祀廟祭のための雅楽を掌る礼楽の司としての太常寺太楽署を圧倒して、事実上、当時の宮廷音楽文化の主流としての華やかな存在となっていたのであり、かの『教坊記』に列記する三百二十四曲もの莫大な曲名は、すべてこの教坊において当時実際に演奏され歌唱されていたものであった。(9)

ところで、こうした当時の莫大な数にのぼる教坊曲は、その来歴から見るとき、やはり、おおむね民間歌曲と西域音楽とから採用した俗楽が、それらの中核となっていたようである。なぜならば、『旧唐書』に

自開元已来、歌者雑用胡夷里巷之曲。(音楽志三)

という記事があるからであり、また『資治通鑑』開元二年の条に

旧制、雅俗之楽、皆隷太常。上精暁音律、以太常掌礼楽之司、不応典倡優・雑伎、乃更置左右教坊、以教俗楽。(巻二一一)

とあり、宋の趙昇『朝野類要』に

自漢有琵琶・篳篥之後、中国雑用戎夷之声、六朝則又甚焉。唐時併属太常掌之、明皇遂別置為教坊。(巻一)

とあるからであり、また『旧唐書』に

開元来、……太常楽尚胡曲、貴人御饌尽供胡食、士女皆競衣胡服。(輿服志)

とあることから、太常寺すらこんな状態であれば、軽音楽を掌る教坊はさらに甚しかったと思われるからであ

り[10]、さらにまた、実際の曲名から推測しても、「採蓮子」・「魚歌子」・「得蓬子」・「剉碓子」・「摸魚子」・「撥棹子」・「一捻塩」・「刮家雞」など労働歌に由来しているように思われるものや、「菩薩蛮」・「合羅縫」・「蘇合香」・「蘇幕遮」・「賛普子」・「毗沙子」・「穆護子」・「亀茲楽」・「甘州子」・「胡渭州」など外国音楽から採用したと思われるものが[11]、数多く認めうるからである。こうした意味において、いわゆる「胡夷里巷の曲」は、少なくともこれらの曲が教坊に採用された時点においては、たしかに教坊曲と極めて直接的に結びついていたといえる。

しかしながら教坊曲は、その属する曲調のすべてが、これら民間歌曲や外国音楽から採用した俗楽によって独占されていたわけでは決してない。実はそのほかに、宮廷自体で、天子やその周辺の人々によって作られたと思しき、純然たる官廷歌曲をも少なからず含んでいたように見うけられる。すなわち、例えば「春鶯囀」は、音律に明るかった高宗（在位六五〇―六八三）が、とある朝に美しい鶯の囀りを聞き、それを歌工の白明達に写させた曲だといわれるし（『教坊記』）、また「春光好」は、玄宗が二月初めのある雨あがりの朝、その爽快さに感じてみずから作曲したものだといわれ（『羯鼓録』・『碧雞漫志』巻五）、「雨霖鈴」もまた、同じく玄宗が霖雨の中で鈴の音を聞いて作った曲だといわれる（『碧雞漫志』巻五）。もしこれらの話しがほんとうだとすれば、教坊曲の中には、天子自身の作曲したものまでが、いくばくか入っていたことになる。そして特に玄宗が、「新曲四十余を製し、また新たに楽譜を製す」（『旧唐書』音楽志一）とか、「諸曲調のうち、太簇曲の色倶騰・乞婆娑・曜日光等のごとき九十二曲名は、玄宗の製するところなり」（『羯鼓録』）とかいわれていることを併せ考えるならば、彼自身の製作にかかる教坊曲は、実際にはさらに多数にのぼっていたことが推定される。また、以上のように、天子の御製曲や民間での労働歌までもが教坊曲に採用されていたとすれば、階層の上で両者の中間に位する群臣・官僚の献上

曲や、あるいは宮廷に所属する楽工らの供奉曲も、また当然少なからず入っていたにちがいない。例えば「千秋楽」・「千春楽」・「聖無憂」・「大献寿」・「聖寿楽」・「賀聖朝」・「賀聖楽」など天子に対する慶祝曲は、そうした天子周辺の人々の手になる曲調であることを、なによりも強く主張しているもののごとくである。

教坊曲は、以上に述べてきたように、もともと雅楽からはみ出た軽音楽を対象としたものであった関係上、民間歌曲や外国音楽から採用した俗楽がその多くを占め、またそれらの「胡夷里巷の曲」こそが、教坊曲を色濃く特徴づけていたのでもあるが、そのほかに天子や群臣・楽工の作など、民間と無関係な、宮廷自前の曲調をも少なからず抱えこんだものであった。のみならず、こうした民間歌曲・西域音楽・宮廷自前の曲をひっくるめて、すべての曲調は、一旦教坊曲の中に組み入れられると、当然といえば当然のことながら、今度はそのサークルの中だけで、宮廷音楽独自の法則に従って動き出し、宮廷の軽音楽として適応するように大小の手が加えられて、決していつまでも固定的に本来の姿を保ちつづけてはいなかったようである。そのことは、教坊曲をも含む隋唐の宮廷音楽全般に、終始変らない伝統的な姿勢として、曲調をアレンジすることを意味する「新翻」・「新声」への意欲的な志向が認められることによって、その事実を確かめることができる。すなわち、

(1)隋大業末、煬帝将幸揚州、楽人王令言以年老不去、其子従焉。其子在家弾琵琶、令言驚問「此曲何名」。其子曰「内裏新翻曲子、名『安公子』」。……(『教坊記』)[12]

(2)(祖)孝孫、又奏「陳梁旧楽、雑用呉楚之音、周斉旧楽、多渉胡戎之伎」。於是斟酌南北、考以古音、作為大唐雅楽。(『旧唐書』音楽志一)

(3)中宗正月晦日、幸昆明池、賦詩。群臣応制百余篇、帳殿前結綵楼、命(上官)昭容選一篇、為新翻御製曲。

(『全唐詩話』巻一)

(4)(玄宗)及即位、……置内教坊於蓬萊宮側、居新声・散楽・倡優之伎。(『新唐書』礼楽志一二)

(5)(大歴初)有楽工取古「西河長命女」、加減節奏、頗有新声。未進間、先歌於(韋)青、……(『碧雞漫志』巻五引『脞説』)

(6)天下能歌御史娘、花前月底奉君王、九重深処無人見、分付新声与順郎。(13)(劉禹錫「与歌童田順郎」詩)

(7)教坊副使雲朝霞、善吹笛、新声変律、深愜上旨。(『旧唐書』魏謩伝)

(8)禁曲新翻下玉都、四弦掩触五音殊、不知天上弾多少、金鳳銜花尾半無。(薛逢「聴曹剛弾琵琶」)

などはそれを指摘した例であり、さらに「破陣楽」が、太宗の時に創始されて以来、高宗・玄宗・文宗と三次にもわたって改訂されているのをはじめとして、多くの曲調が宮廷において手を加えられていることなどを考慮に入れるとき、私は、唐代における新翻・新声への意欲は、民間でよりも、まず隋唐の宮廷音楽から積極的におこり、高まったと考えてよさそうに思う。そして、このように、宮廷自体が主体的な姿勢をもって、積極的に内外の音楽を受け入れ、かつそれらを宮廷音楽らしくアレンヂしようとしているかぎり、とくに教坊に採用された民間歌曲の泥臭さ・未成熟さは、その曲調の独自性を尊重しつつも、いち早く宮廷の軽音楽に適応するよう改修が加えられたことであろうし、(14)また西域音楽にしても、たしかに伝来の当初には新奇で傾聴に値するものであったろうけれども、聞き慣れるにつれて、やはり同様な改修の手が少なからず加わったことであろう。

だとすれば、そうした宮廷音楽の曲調に振り付けられる歌詞もまた、たとえ饗宴娯楽のための軽音楽であったにしろ、やはり宮廷らしい曲調や楽器に見合う文芸性が、当然のこととして要求されねばならないであろう。い

ま当時の教坊曲を対象にした作詞の記事を挙げれば、

(1)中宗、嘗宴侍臣及朝集使、酒酣、令各為「回波」辞。(『旧唐書』李懐遠伝附景伯伝)

は、玄宗朝にほんのわずか先立つ時代の例であり、

(2)民間以帝自潞州還京師、挙兵、夜半誅韋皇后、製「夜半楽」・「還京楽」二曲。帝又作文成曲、与「小破陣楽」更奏之。(『新唐書』礼楽志一二)

(3)唐開元中、楽工李亀年・彭年・鶴年兄弟三人、皆有才学盛名。彭年善舞、鶴年・亀年能歌、(詞)尤妙、製「渭州」、特承顧遇。(唐、鄭処誨『明皇雑録』上)

鶴年能歌、詞尤妙、製「渭州」。(宋、王讜『唐語林』巻五)

(4)開元中、……上曰「賞名花、対妃子、焉用旧楽詞為」。遂命亀年持金花牋、宣賜翰林学士李白、進「清平調」詞三章。……(唐、李濬『松窓雑録』)

在明皇朝、則有李太白応制「清平楽」詞四首。(後蜀、欧陽炯『花間集』序)

などは、玄宗朝それ自体のことについて言及した例である。私が検出した例はわずかこの数文に止まるけれども、これらの記事だけからでも一応の見当がつけられるように、当時の教坊曲の作詞には、天子や天子直属の文人官僚・楽工など宮廷内部の知識人たちが少なからず参加していたことは、ほぼ間違いのない事実であろう。とくに、『楽府詩集』(近代曲辞)の中に見える、一流詩人の詩句を部分的に剽窃してきた作者不明の「大曲」詞などは、(15)そうした宮廷の楽工による職人風なモザイク作品であった可能性がきわめて大きいように思われる。また、開元・天宝年間より五十年ほど時代は降るけれども、徳宗の貞元(七八五―八〇四)末、詩人の李益が詩一篇

を作るごとに、楽工が争って賄賂をおくってそれを入手し、声歌を振りつけて天子に供奉した（『新唐書』文芸伝下）という話しも、楽工が、作曲ばかりでなく、作詞にも元来大きな責任を持たされていたことを物語るかに見える。

また教坊曲には、前にも少し触れておいたように、ほぼ三字に統一された曲名がついている。これも考えてみれば不自然な現象であって、教坊曲のほとんどの曲名がこのように画一的な形に揃えられたのは、やはり宮廷での意識的な命名ないし曲名整理によるもののように思われる。すなわち、

帝幸驪山、楊貴妃生日、命小部張楽長生殿、因奏新曲、未有名。会南方進荔枝、因名曰「荔枝香」。（『新唐書』礼楽志一二）

は、そのことを暗示する一例であり、また『唐会要』巻三十三（雅楽下）に「天宝十三載七月十日、太楽署供奉曲名、及改諸楽名」と前置きして、二百数十曲もの曲名が改められたことを記録しているが、このような大がかりな曲名整理が、伝統的な雅楽を掌る太楽署においてすら敢行されたほどであれば、まして軽音楽を担当する教坊では、本来の曲名の改変や整理など、いとも簡単にできたはずである。

以上のように、教坊曲の曲調・歌詞・曲名に対する宮廷での自給状況から考えてくると、教坊曲は、天子の自作や群臣・楽工の供奉曲など民衆と無関係に作られた宮廷自前の曲はもちろんのこと、民間歌曲や西域音楽から採用した曲においてもまた、それらが一旦教坊曲に組みこまれると、今度は本来の土壌であった民間での流行歌曲から遊離して、かつての同類が民間でどのように消長しようとそんなことには関わりなく、ひたすら宮廷の軽音楽としての独自な発展ないし変貌をとげていったといえよう。そうした意味で、教坊曲が民間歌曲や西域音楽

と袂別することは、いわば宿命的でさえあったと考えてよいであろう。

そして、このように教坊曲が、いわば宿命的に民間と遊離する傾向をそれ自身の中に内在していた上に、さらに制度の面から、そうした教坊曲と民間との袂別を決定的にしたものが、岸辺成雄氏の労作『唐代音楽の歴史的研究（楽制篇上巻）』（三六二―三六五頁）において指摘したところの〈教坊の非公開〉という原則であったように思われる。このことについての詳しい論証は、すべて同書に委ねることにするが、とくに『教坊記』にいう

妓女入宜春院、謂之「内人」。……毎月二日・十六日、内人母得以女対。無母則姉・妹若姑一人対。……内人生日、則許其母・姑・姉・妹皆来対。其対所如式。

から窺える、教坊妓女に対する厳しい面会の制限は、この間の事情を端的に物語るものである。もちろん、教坊という宮廷の享楽機関である性質上、民間への多少の水漏れは致し方なかったとしても、とにかく、このような開元・天宝期における教坊の独自性ないし閉鎖性を原則として認めたとき、われわれは、当時教坊があれほど未曾有の全盛を誇っていたにもかかわらず、民間の詩壇が、一方に科挙という制約を持っていたとはいえ、ほとんど全く長短句の制作に興味を示さなかったばかりか、むしろ反対に定型詩としての絶句や律詩に全精力を傾注し、この方面でまた空前の黄金時代を築きあげたという、教坊と民間詩壇との間の巨大な乖離現象に対して、一応明確な説明がつけられるのではないかと思う。

四

だとすれば、ここで私は、従来、玄宗のころ民間の無名詩人たちによって作られたともいわれ、またそのころ

民間で流行した歌曲ともいわれてきた『雲謡集』の性格について、その考察を避けるわけにはいかない。

この詞集が編纂された時期（個々の作品が作られた時期ではない）は、「雲謡」という文学用語が流行していた時期から推定するよりほかに、おそらく現在のところ、より以上に適切な方法は見当らないように思われるが、その用語は、

(1)玉童私地誇書札、偸写雲謡暗贈人。（唐、曹唐「小遊仙詩」）
(2)高韻最宜題雪讚、逸才偏称和雲謡。（唐、皮日休「秋夕文宴」）
(3)薬奩肯同椒酳味、雲謡空替薤歌声。（唐、陸亀蒙「傷故道士」）
(4)好容光、旦旦須呼賓友、西園長宵、宴雲謡、歌皓歯、旦行楽。（後唐、李存勗「歌頭」詞）
(5)是以唱雲謡則金母詞清、挹霞醴則穆王心酔。（後蜀、欧陽炯『花間集』序）
(6)欲識宸心悦、雲謡慰兆人。（五代―宋、徐鉉「春雪応制」）
(7)蠟炬乍伝丹鳳詔、御題初認白雲謡。（同「蒙恩賜酒旨令酔進詩以謝」）

といったふうに、[16] すべて晩唐から五代にかけての詩文に愛用されている。このことから推測すれば、この詞集は、おそらく唐末五代のころ、当時全国的に高まりつつあった詞作の風潮に乗じて、なにびとかの手によって編纂されたものと考えてよいであろう。そして、この詞集の写本が、現存するものだけでも、S一四四一・P二八三八・P□□□□（羅振玉『敦煌零拾』所収）など三通も残っているところから想像すると、この詞集は、実際にはもっと多くの人々によって書写されていたにちがいなく、少なくとも敦煌地方では、よほど珍重されていたもののごとくである。

では、なぜこの詞集は、それほど人々から珍重されたのであろうか。その理由として、まず第一に考えられることは、すでに定説となっていることながら、この詞集に収められた作品が、遠く開元・天宝の時代に作られた古典的な作品群であったからであろうと思われる。これらの作品が、おおむねそのころに作られたものであることは、つぎのような諸点からほぼ的確に推定することができる。すなわち、その最も重要な一つは、この詞集に収録された十三曲の詞牌が、前節でも指摘したように、「内家嬌」一曲を除いて、すべて『教坊記』に載せる玄宗の開元時代の曲名と合致しており、しかもその唯一の例外である「内家嬌」にしてさえ、奇しくも玄宗自身の御製曲であって、この詞集には、玄宗朝より以後に作られた新曲が全く含まれていないからである。(そして「内家嬌」も、これが御製曲であるところから見て、記述の対象を開元一代に限定した『教坊記』にこそ間に合わなかったけれども、それ以後いくばくならずして、同じく教坊曲に組み入れられた公算が大きい。)またその二つ目の理由は、「柳青娘」・「喜秋天」・「内家嬌」のように、この詞集には後世の詞人に全く採用されなかった詞牌による作品[17]がいくつか収録されているかと思うと、その逆に「菩薩蛮」のように、唐末以後群を抜いて大流行する曲牌が全く選び込まれていない、という特異な現象が認められるからであり、その三つ目は、すでに任二北氏が『敦煌曲校録』において指摘しているように、「天仙子」の三首・「拝新月」の二首など、比較的それぞれの詞牌の本意に近い内容の作品が入っているからであり、その四つ目は、おおむねの作品の詠いぶりが、唐末以後の詞に比べて直接的であり、纏綿たる余情の表出に未熟で稚拙なところが感じ取られるからである。こうした諸点から考えれば、この詞集に収められた作品は、だいたい『教坊記』が対象とした開元年間から、それにつづく天宝年間にかけての時期に作られた、比較的初期の作品群だと推定しておいてよいであろう。

『雲謡集』が珍重された第二の理由としては、この詞集に収められた作品群が、いずれも宮廷から流れ出た貴重な作品どもであったからではなかったか、と思われる。そのことは、これら諸作品の内容から作者の素性をうかがうことによって、あらましの見当をつけることができる。すなわち、まず、これらの諸作品全般を通じて気がつく顕著な傾向として、閨怨の情をのべるにしろ、男女の愛情をうたうにしろ、すべてが都会的感覚ないし貴族的情緒によって支えられており、そしてそれは、しばしば爛れた頽廃的な愛欲描写へと傾く。こうした傾向は、おそらく前代の南朝楽府、とくに呉声歌曲や西曲歌が、当時の民間歌曲を基調としながらも、濃厚艶麗な都会的情緒によって覆われていたことと相似た創作基盤に立つであろうが、その南朝楽府が皇帝や貴族たちによって好んで詠まれていた事実から大胆に類推すれば、『雲謡集』の諸作品もまた、そうした上層階級やその周辺の人々によって作られた可能性があるように思われる。とくに作品の中に、「鸞帳」・「繡床」・「華燭」・「鸞台」・「画閣」・「雕梁」・「朱門」・「台榭」・「珠簾」・「鴛衾」などの雅語が数多く用いられていたり、「幃幛」・「蘭麝」などといった貴族的な品物が再三詠みこまれていたりする現象は、これらの詞の作者がそうした素性の人々であることを、紛うかたなくわれわれに承認させるものである。のみならず、これら多くの艶冶な作品の間に、わずかに介在するそうでない作品にしても、例えば「鳳帰雲」第四首のヒロインが「佐国良臣」の娘であり、また「洞仙歌」第二首の「願四塞来朝明帝、令戎客休施流浪」とか、「破陣子」第四首の「早晩王師帰却還、免教心怨天」とかいった表現が、外征の兵士というよりも、むしろ天子の側に立つ人間の発想であったり、「拝新月」第二首の「万家向月下、祝告深深跪、願皇寿千千、歳登宝位」が、いわば天子に対するおべんちゃらな表現であったりすることは、やはりこうした作品の作者が、単なる民間の詩人ではなく、精神的にも空間的にも天子に極めて近

い関係の人々であったことを物語るかに見える。そしてさらに、この詩集に収録された曲牌が、ほとんど（あるいは全部）教坊の曲名であり、かつ玄宗の御製曲である「内家嬌」をはじめとして、国楽の一流歌妓を曲名とする「柳青娘」・唐の太宗が長孫無忌に作らせたという「傾杯楽」・宮廷や貴族の遊戯に曲名をとる「抛毬楽」などが入っていることは、如上の推定をより積極的に支援するものである。(18)

以上、『雲謡集』に収められた曲子詞について、まずそれらの作品が、開元から天宝にかけての期間に、教坊曲の曲調に従って作られた古典的な作品群であったことを確認し、ついで、それらの作品の作者は、従来いわれてきたような民間の詩人ではなく、宮廷ないしはその周辺の貴族的雰囲気の中にあった人々である可能性が、きわめて大きいと推定した。だとすれば、こうした『雲謡集』の作品の制作時期と作者とについての私の推定は、前節の考察から導き出したところの、開元・天宝期の宮廷における宮廷歌曲の自給状況、および教坊の独自性ないし非公開性の原則と、ほとんど矛盾なく重なり合うことになる。そしてこのような諸現象と、『雲謡集』の作品の表現技巧が一流詩人の作のように水際立っていないこととを考え合わせるならば、あるいはこの詞集に収められた諸作品は、教坊に関係する宮廷の楽工伶人ぐらいが、教坊曲用に作詞したものではないかとも想像される。かかる意味で、かつて龍沐勛氏の「詞体之演進」（同氏の『中国韻文史』での所説ではない）や陰法魯氏の「敦煌曲子詞集序」が、(19)ともにこの詞集の作者を〈楽工〉に擬定したことは、これらの見解に対する最近の反撃ないし無視にもかかわらず、なおもう一度新しい観点から見直さるべきであると思うし、さらに遡っては、王国維氏が「唐写本雲謡集雑曲子跋」において

案此八調名、均見崔令欽『教坊記』所載曲名中。……『教坊記』記事訖於開元、亦足推其時代、則此八曲、

固開元教坊旧物矣。（『観堂集林』巻二一）

と、詠嘆をこめて断言した線まで引きかえして、われわれの研究は出直すべきではないだろうか。

このように『雲謡集』の作品を「教坊の旧物」と考えたばあい、私は、唐末五代の人がこの詞集に「雲謡」と名づけ、そしてこれが少なからぬ人々に書き写され、珍重された理由がわかってくるような気がする。というのは、「雲謡」という言葉は、もともと〈神仙世界の歌謡〉を意味したのではあろうけれども、それは容易に〈宮廷の歌謡〉の意味へと移行しうるからである。前に挙げた徐鉉の「春雪応制」詩にいう「欲識宸心悦、雲謡慰兆人」は、まさにその意味に用いた適例であり、劉禹錫の「聴旧宮人穆氏唱歌」詩にいう「曾随織女渡天河、記得雲間第一歌。休唱貞元供奉曲、当時朝士已無多」は、それを補強する当時の用例である。

五

今までの論証によって、開元天宝という宮廷音楽の黄金時代における教坊は、原則として民間から隔絶した雲上だけの享楽機関であり、そして、ほぼこの時期に作られたとおぼしき『雲謡集』の諸作品こそは、そうした当時の教坊において、実際に唱われた具体的な曲詞の姿をとどめる、きわめて貴重な古典的作品群である可能性が大きいことを、一応ながら明らかにしえたはずである。もっとも、当時の教坊は、このように宮廷の専属機関であり、民間に公開しないことを原則とするものであったとはいえ、もともと天子や侍臣たちの饗宴娯楽に奉仕する妓女中心のサービス機関であった性質上、風紀が必ずしも厳格でなかったらしく、従って宮廷から外部への多少の水漏れは、所詮やむをえないことであって、例えば『教坊記』にいう

坊中諸女、以気類相似、約為「香火兄弟」。毎多至十四五人、少不下八九輩。有児郎娉之者、輒被以婦人称呼。即所娉者、兄見呼為「新婦」、弟見呼為「嫂」也。

は、その事実を証言するものである。とともにこの記事は、妓女のそうしたお座敷が、男子禁制という教坊の原則をごまかした、あくまでも内緒の情事であったことをも物語る。教坊妓女の接客が、公然の秘密とはいいながら、結局は宮廷の禁制をくぐった闇行為でしかなかった以上、彼女らの行動半径はおのずから局限されざるを得なかったであろうし、また宮廷歌曲に対する人々の遠慮も手伝って、彼女らの紅唇から流れ出る教坊曲は、おそらく民間詩壇を左右するほどに大きな力とはならなかったであろう。

ともかく、宮廷音楽機関としての格式に支えられた教坊は、以上のような状態を、なお中唐の代宗（在位七六三―七七九）・徳宗（在位七八〇―八〇四）ごろまで数十年間は何とか持続したようである。もっとも、その間に短期間ながら安史の乱があって、宮廷の諸機関は全く壊滅し、

其後巨盗起陥両京、自此天下用兵不息。而離宮苑囿、遂以荒堙。独其余声遺曲、伝人間、聞者為之悲涼感動。（『新唐書』礼楽志一二）

といった状態になり、この時、開元天宝の宮廷歌曲は、各地に流亡した楽工・妓女によって大量に巷間に伝えられたようである。事実、玄宗朝随一の名歌手であった楽工の李亀年は、江南に流落して人のために歌をうたい（杜甫「江南逢李亀年」詩・『明皇雑録』下）、また当代有数の歌妓であった永新も、広陵に落ちて一士人の得るところとなり、舟中で「水調」を奏したこともあったという（『楽府雑録』歌の条）。そして、こうした宮廷歌曲の野放し状態は、御製曲のばあいも例外ではなく、玄宗が蜀に蒙塵する途次に作った「謫仙怨」という曲などは、やがて

「剣南の神曲」と呼ばれて江南地方にまで流行したともいわれる（宋、王讜『唐語林』巻四、傷逝篇・竇弘余「広謫仙怨」序）。たしかに、このような現象は、宮廷歌曲が幅広く民間に伝播したことを物語るものであり、そのようにして広まった宮廷歌曲は、いくばくかの詞作を人々に促したであろう。[20] しかし、時はあたかも混乱の極にあった時代であって、詩人たちの多くは不運の中に各地を流浪していたし、また楽工・歌妓たちも「散ずること煙のごとく」、無秩序に霧散逃亡していたのであった。このような状態では、そうした結集力のない右往左往の非常事態の中から、曲と詞との結合による新しい曲子詞文学の力強い興隆など、ほとんど期待すべくもなかったであろう。のみならず、天宝十五載、いち早く安祿山によって梨園の弟子や教坊の工人数百人が宮廷に回収され（『旧唐書』文苑伝下（王維）・『明皇雑録』補遺・『安祿山事蹟』下）、引きつづき粛宗（在位七五六―七六二）の教坊再興によって、民間に散在していた楽工・歌妓の多くは、再び宮廷に引きもどされる。文芸としての曲子詞が民間詩壇において盛行するためには、当時のばあい、優秀な楽工・歌妓たちを有力な媒介としてこそはじめて可能であったと思われるが、その貴重な媒介を、このようにす早く、かつ多く奪い去られては、もしかりに当時この曲子詞が、多少とも民間詩壇の中に根を下ろしはじめていたとしても、そのわずかな機運さえ、恐らく萌芽のうちに大きく腰を折られたことであろう。

その後、ほぼ平常にもどった教坊は、前述のように、代宗・徳宗の中興期四十余年間を通じて、玄宗朝の盛況には及ばずながらも、なんとかそれを襲った形で、安定した宮廷活動をつづけたようである。ところが、徳宗が崩ずるやいなや、唐王室の斜陽化による財政緊縮の必要から、もともと宮廷の贅沢な娯楽機関である教坊に対して、未曾有の大々的な冗員整理が断行される。すなわち

貞元二十一年三月庚午、出宮女三百人于安国寺。又出掖庭教坊女楽六百人于九仙門、召其親族帰之。（『旧唐書』順宗本紀）

三月庚午、放後宮三百人。癸酉、放後宮及教坊女妓六百人。（『新唐書』順宗本紀）

と記録される順宗（在位八〇五）即位直後の女妓の大量放出がそれである。今まで民間の目に触れなかった宮廷の美女たちが、このように一度にドッと吐き出されたことは、物見高い大衆をよほど狂喜させたらしく、当時の記事は

癸酉、出後宮并教坊女妓六百人、聴其親戚迎于九仙門。百姓相聚、讙呼大喜。（韓愈『順宗実録』巻二）

と伝えている。ちなみにこの時、劉禹錫・白居易は三十四才、元稹は二十七才であって、ともに仕官後いくばくもないころであった。そして一旦こうした口火が切られると、以後教坊は加速度的に縮小されていくことになり、順宗の次に立った憲宗（在位八〇六―八二〇）の元和年間には、

開元中、始別署左右教坊、上都在延政里、東都在明義里、以内官掌之。至元和中、只署一所。（『楽府雑録』）

とあるように、開元以来の伝統を打ち捨てて、両都の左右教坊が一所に統合されるが、この際にも当然相当な人員が整理されたことであろう。さらに引きつづいて文宗の即位直後に出された宝暦二年（八二六）十二月の詔には、

教坊楽官・翰林待詔・伎術官、并総監諸色職掌内冗員者、共一千二百七十人、並宜停廃。……先供教坊衣糧一百分、廂家及諸司新加衣糧三千分、並宜停給。（『旧唐書』文宗本紀上）

とあり、また同月の別詔にも

今年已来諸道所進音声女人、各賜束帛放還。（同上）

とあるから、この時もまた大規模な冗員整理が教坊に加えられたのである。

このように順宗・憲宗・文宗と、ほぼ十年おきぐらいに相継いで起こった教坊の大雪崩は、大量の楽工・歌妓を民間に放出することになったが、そうした教坊の放出と相呼応するかのように、当時の民間詩壇には、前代までと違った大きな変化が現われてくる。その変化というのは、当時の詩人たちが、教坊曲に対して急に大きな関心と興味とを持ちはじめたことである。このことを示す一つの具体的な現象として、従来よく指摘されることながら、劉禹錫（七七二―八四二）・白居易（七七二―八四六）を中心に、教坊曲の詞を含めて曲子詞の作品や作者の数が目立ってきたことも、たしかに重要な現象ではあるが、それよりも

(1)高髻雲鬟宮様妝、春風一曲杜韋娘。（劉禹錫「贈李司空妓」詩）

(2)一聴曹剛弾薄媚、人生不合出京城。（同「曹剛」詩）

(3)令狐楚「坐中聞思帝郷有感」詩

(4)劉禹錫「和令狐相公聞思帝郷有感」詩

(5)白居易「聴歌六絶句」――「楽世（一名六么）」・「想夫憐」・「離別難」

(6)六么水調家家唱、白雪梅花処処吹、古歌旧曲君休聴、聴取新翻楊柳枝。（白居易「楊柳枝」詞）

(7)塞北梅花羌笛吹、淮南桂樹小山（小重山）詞、請君莫奏前朝曲、聴取新翻楊柳枝。（劉禹錫「楊柳枝」詞）

(8)合声歌漢月（憶漢月）、斉手拍呉歈。（白居易「対酒吟」詩）

(9)何日重聞掃市（掃市舞）歌、誰家収得琵琶伎。（同「哭師皐」詩）

(10)但是人家有遺愛、就中蘇小感恩多。（同「聞歌妓唱厳郎中詩、因以絶句寄之」詩）
(11)涼州大遍最豪嘈、六么散序多籠撚。（元稹「琵琶歌」）
(12)因茲弾作雨霖鈴、風雨蕭条鬼神泣。（同上）
(13)君弾烏夜啼、我伝楽府解。（同「聴庾及之弾烏夜啼引」）
(14)華奴歌浙浙（浙浙塩）、媚子舞卿卿（卿卿子）。（同「答姨兄胡霊之見寄五十韻」詩）
(15)酔摘桜桃投小玉、懶梳叢鬢舞曹婆（敦煌曲有阿曹婆）。（同「追昔遊」詩）
(16)峴亭今日顚狂酔、舞引紅娘（紅娘子）乱打人。（同「狂酔」詩）
(17)去年西京寺、衆伶集講筵、能嘶竹枝（竹枝子）詞、供養縄牀禅、能詩不如歌、悵望三百篇。（孟郊「教坊歌児」詩）
(18)為君起唱長相思、簾外厳霜皆倒飛。（李賀「夜坐吟」詩）

などの諸例に見る数多い教坊曲への言及は、その状況をより具体的に示したものである。そして、中唐の詩人たちにはじまる教坊曲へのこうした強い関心と興味は、さらに晩唐五代へも同じ調子で引きつがれる。とともに、この風潮は、単に当時の詩人層にあったばかりではなく、少なくとも大都市においては、やはり普遍的なものであったらしく、白居易が「六么水調家家唱」（「楊柳枝」詞）と詠むのは、その状況を最も端的に表現したものである。

以上に述べたところの、順宗・憲宗・文宗と続けざまに断行された教坊の楽工・歌妓の大量放出と、それと時を同じくして中唐の詩人たちの間に高まってきた教坊曲への大きな関心ないし興味——この二つの相呼応する現象が、きわめて密接な因果関係にあることは、すでに容易に見当のつくことであるが、

天下能歌御史娘、花前月底奉君王。九重深処無人見、分付新声与順郎。（劉禹錫「与歌童田順郎」詩）

清歌不是世間音、玉殿嘗聞称主心。唯有順郎全学得、一声飛出九重深。（同「田順郎歌」）

休唱貞元供奉曲、当時朝士已無多。（同「聴旧宮人穆氏唱歌」詩）

莫奏開元旧楽章、楽中高曲断人腸。（薛逢「開元後楽」詩）

などは、そうした宮廷音楽と民間詩人との結びつきを明確に物語る資料である。

とはいえ、上に挙げた諸例からほぼ察しがついているであろうように、当時の詩壇の大勢は、楽工や歌妓の唱う教坊曲に「聴」きいったり、彼らの舞を見たりすることに、おおむね熱心であったようであって、その反面、そうした「曲」に合わせて唱う「詞」は、周知のごとく、いくつかの作品を例外として、多くのばあい七言絶句を主とする定型詩であった。[21] ということは、楽工・歌妓が唱う「曲」よりも、それを唱わせる詩人の方に主導権が確保されていたことを物語る。したがって、詩を作ったり唱わせたりするばあいは、

唐時古意、亦未全喪。竹枝・浪淘沙・抛毬楽・楊柳枝、乃詩中絶句、而定為歌曲。（『碧雞漫志』巻二）

とあるように、「竹枝子」・「浪淘沙」・「抛毬楽」・「楊柳枝」など、定型詩を唱うのに都合のよい曲目が好んで選ばれたのであった。[22] こうした意味で、劉禹錫・白居易に代表される中唐の詞作活動は、いくばくか晩唐五代の詞の先駆をなしたとはいえ、大勢としては、過ぐる盛唐時代に極盛期を持つ近体詩の強い影響下にあって、いまだその勢力圏から脱け出してはいなかったといえる。

「詞」を作るに必要な「曲」は、すでに多様に中唐の詩人たちの前に提供されておりながら、彼らは、その多様な「曲」に合わせて多様な「詞」を作ろうと試みるよりも、むしろ逆に、みずからの手慣れた定型詩を固守し

て、それに適合しやすい曲調だけを選び近づけ、残りの大部分の曲調に対しては、そのすばらしい調べにひたすら聴きほれ感じ入っているばかり——。これが、当時の詩壇のおおむねの実情であったようである。こうした当時の詩壇の実情が意味するものは、詩人たちが、決して教坊曲を下目に見ていたのではなくて、むしろその調べのすばらしさに魅了されながらも、敢えて定型詩という住み慣れた居城から出て、その新しい「曲」の世界に浸りこむほどには、彼らは、いまだそれら多様な曲調になじんでいなかった、ということにほかならないであろう。そして、中唐の詩壇の大勢が、かような生煮えの状態で止まったのは、教坊から吐き出されてきた楽人や歌妓たちが、当時の常として、多くのばあい家庭に帰ったり、有力者の個人的なおかかえになったりして、個人々々の生活の中に分散して吸収されてしまい、当時の詩壇の大勢を左右するような大きな機縁とはなり得なかったことによるものと考えられる。そうした意味で、放出された歌妓・楽工の中唐詩壇に対する影響力の弱さは、基本的には、前に述べた安史の乱のばあいと、五十歩百歩であったともいえるであろう。

ところで、詩壇が、こうした自分の殻に閉じこもった創作態度から一転して、新しく「曲」をこそ基準とし、「詞」をそれに嵌め込んでいく方向へと創作の姿勢を大きく転換させるためには、まず第一に、「曲」の側からする、詩壇へのよほど強力な働きかけが必要であり、また詩人の側にとっては、多様な教坊曲に十分なじめ、それを駆使できるだけの機会と環境とが、惜しみなく与えられることを必要とする。こうした必要条件を、社会的な必然性によって満足させることのできた時期が、つぎにつづく晩唐の時代であった。

六

晩唐は、周知のごとく「曲子詞」が、従来の定型詩と全く異なる、一つの独立した文学ジャンルとして意識され、その芸術的地歩を確立した時代である。この時代に至って、詞人たちは、定型詩にばかりしがみついていた従来の創作態度から脱却して、長短織りなす美しいリズムの流れに身を委ねる、完全な歌辞文学の世界へと大きく踏みきったのであった。従ってこの時代の詞は、多くの点で前代のそれとは著しく異なった様相を呈している——。その第一は、作者の数もさることながら、それ以上に作品の数が、中唐と比べて格段に多くなっていることである。その第二は、作品の数の多さよりも更に目立って、使用された曲牌の種類が、前代と比較にならないほど多様になっており、しかもそれら多くの曲牌の中で、教坊曲の占める比重がきわめて大きくなってきていることである。その第三は、より重要な点として、中唐の詞においては、おおむね単調の定型詞が支配的であったのに対して、晩唐の詞になると、双調でしかも長短句の詞が本格的に作られはじめ、そうした形式が確実に固定化してくることである。その第四は、中唐の詞には、比較的淡白で庶民的な感じさえする作品が多かったのに比べて、この時代の詞には、都会的ないし貴族的な感覚からの発想がきわめて顕著であり、かつ世人から非難されても仕方のないような[23]、艶麗で淫靡な作品が多きを占めるようになってきたことである。その第五は、こうした内容と密接に関連することながら、表現の仕方が、中唐での平易さから一転して、隠微で雅潤な文学的表現[24]にと明確に切りかわったことである。

明らかに晩唐から目立ちはじめる以上のような詞の傾向は、そのまま次の五代にと引き継がれ、詞は、いよい

よ流行の一途をたどるのであるが、そうした詞の創作に、はじめて本格的に取り組み、かつそれを一つの独立した文学の域にまでも高めた、いわば先駆者としての大詞人は、いうまでもなく温庭筠（八一二―八七〇）であった。五代後蜀の広政三年（九四〇）ごろ編纂された詞集『花間集』が、中唐の劉禹錫や白居易を切り捨てて、まず巻頭に温庭筠の作品を大量に並べあげたことは、当時の詞壇が、その直接的な始祖を彼に措定していたことを何よりも明白に物語るものである。ところで、彼がそうした詞作に熱中しはじめた時期はというと、

大中初、応進士、苦心硯席、尤長於詩賦。初至京師、人士翕然推重。然士行塵雑、不脩辺幅、能逐絃吹之音、為側艶之詞。公卿無賴子弟裴誠・令狐綯之徒、相与蒲飲、酣酔終日。由是累年不第。（『旧唐書』本伝）

によれば、宣宗の大中（八四七―八五九）初年ごろからであった。かりにその「初年」を大中元年と固定すれば、この時彼は年三十六、白居易はすでにその前年八月に他界しており、劉禹錫も、さらにそれに先立つ四年前に世を去っていた。また、温庭筠の本領とする隠微艶麗な詞は、今あげた『旧唐書』本伝の文によれば、まことにその作風にふさわしい紅燈の巷での酒宴の席において、管絃の音に合わせながら作られ歌われたものであった。そして、おそらく裴誠・令狐綯をはじめとする同席の貴公子たちも、このずばぬけた詞作の天才をリーダーとして、共に楽しく詞を作り歌いあっていたことであろうし、その他、親友の段成式[25]をはじめ、温庭筠が詩を贈答しあっていたような友人たちも、あるいは彼の同好の士であったかも知れない。それはともかく、当時の詞は、これがもともと酒宴の席に提供される余興としての歌辞文学であった性質上、温庭筠を中心とする少なからぬ遊興の徒によって、楽しく作られ享受されていたことは、確かな事実である。

だがしかし、温庭筠に代表される晩唐の詞風が、単に遊興的な酒宴の席から起こってきたというだけでは、当

時の詞が耽美主義的な頽廃文学への方向をとった必然性についての説明にはなり得ても、この時期に至って、詞人たちに使用される曲牌が急激に多様化してくる現象、それぞれの曲のリズムに全く乗りきった長短句形式が大幅に進出してくる現象、そして双調の構成が忽然として固定化を完了する現象――といった新しい諸現象の発生理由については、なんの解決も与えはしない。なぜならば、そうした遊興の席ぐらいで唱う歌詞なら、従来の詩人たちがそうであったように、絶句を曲調に乗せて楽しく唱っておけば、それで事はすんだであろうからである。だとすれば、何かそれ以外に、温庭筠らをして新しい曲子詞に傾倒させるような、魅惑的な強い働きかけが、特にこのころ彼らに対して加わりはじめたのではないか、という疑問を持っても不思議ではないであろう。ところで、この問題を解決しようとするためには、当時の詞壇における傑出した指導者であった温庭筠その人が、どのような種類の曲調に最も興味をそそられていたかを見るのが、目的に直結する最良の手掛かりになるようである。いま『花間集』に載せる彼の作品六十六首について見ると、その内訳は

菩薩蛮（一四首）帰国遙（二首）酒泉子（四首）定西番（三首）楊柳枝（八首）南歌子（七首）河瀆神（三首）女冠子（二首）清平楽（二首）遐方怨（二首）訴衷情（一首）思帝郷（一首）荷葉杯（三首）夢江南（二首）更漏子（六首）玉胡蝶（一首）番女怨（二首）河伝（三首）

であって、このうち「菩薩蛮」以下の十四曲五十四首は『教坊記』所載の曲名と一致するものであり、一方「更漏子」以下の四曲十二首はそこに見えないものである。これによれば、明らかに教坊曲とわかる曲牌による作品だけでも、その首数は実に全体の八割以上を占めることとなる。のみならず「更漏子」以下の中においてさえ、天宝以後に教坊曲に編入されたものがいくばくかあろうはずだから、それをも計算に入れれば、この割合は、実

際にはさらに高率を示すであろう。ちなみに、林大椿氏の編する『唐五代詞』によって点検しなおしてみても、教坊曲の占めるこの高率は、やはり動かない。だとすれば、温庭筠の関心――というよりも彼に導かれる晩唐詞壇の関心は、ほとんど教坊曲に集中していたといって過言ではない。われわれは、ここに晩唐詞壇と教坊との間の、異常なまでに緊密な結びつきを見て取ることができる。

さきに私は、温庭筠らが詞の創作に傾倒しはじめた時期が〈大中初年〉であったことを指摘し、またその詞作の場所が〈紅燈の巷〉での酒宴の席であったことにも言及しておいた。では、晩唐詞壇が活動しはじめたこの時期と場所とは、いったいどのような機縁によって〈教坊〉と緊密に結びつき得たのであろうか。そのことを知るのに、まことに都合のよい記事が一つある。それは、ちょうど大中年間あたりのことを記録した『北里誌』に冠せられた、著者孫棨の序文である――

近年延至中夏、京中飲妓、籍属教坊。凡朝士宴聚、須仮諸曹行牒、然後能致於他処。……諸妓皆居平康里、挙子・新及第進士・三司幕府但未通朝籍・未直館殿者、咸可就詣。

これによれば、都長安の妓館街である平康坊の北里では、教坊に籍をおく歌妓たちが、大量に飲妓として出向しており、そこへは、温庭筠のような「挙子」も、他の官僚たちと並んで自由に出入できたことがわかる。事実、彼と遊興の席を共にしていた令狐綯などは、すでに北里通いの常連であった（『北里志』跋）。従来、宮廷だけに専属していた教坊の歌妓が、こうして民間の花街に大量に押し出されるようになったのは、もちろん唐末における王室財政の窮迫と、それに反比例する都市経済の活発化とによるのであるが、とにかく教坊在籍の歌妓が平康坊に溢れ出し、それに伴って官僚階層の出入も足繁くなってきたとなると、とかく犯罪の巣窟となりやすい花街だ

けに、政府としては、官僚や歌妓を保護するために、厳重な風俗の取締りが特に必要となってくる。孫棨のことば——

嘗聞、「大中以前、北里頗為不測之地。」（『北里志』跋）

から逆に推測できる大中以後の警備の強化は、そうした平康坊の情勢変化に対応する政治的処置であったと思われる。かくて、このころから民間花街に進出してきた教坊在籍の歌妓たちは、おそらく高級飲妓として、平康坊北里の中でも最も格式の高い「南曲」に多く集っていたことであろうし、一方官僚や挙子など士人階層も、その社会的地位からして、もっぱらこの「南曲」に遊興の場を求めたことと推定される。だとすれば、ここに温庭筠を中心とする華胄たちと教坊直属の歌妓たちとは、「北里」（南曲）という民間の花街において、自由な接触の機会を、労せずしてふんだんに与えられたこととなる。教坊で唱われていたままの洗練された歌曲のかずかずが、欲する時に欲するままに、直接教坊の歌妓の紅唇を通して聴けるということは、彼ら遊興の徒にとって、どれだけ魅惑的なことであったろう。すばらしい教坊の歌曲が、常に数多く彼らの身辺を囲繞していたことは、彼らをして——とくに詩作の才と音楽の才とに恵まれた温庭筠をして、十分すぎるほどそれに通暁し、惑溺する機会を持たせたにちがいない。このように考えてくると、大中初年以後、紅燈の巷を創作の場として、教坊曲にこそ主眼をおいた曲子詞文学が、まさに本格的・画期的に興ってきたことは、社会史の上から見ても、文学環境の面から見ても、むしろ必然的ななりゆきであったといえるであろう。

紅燈の巷での遊興的な文学の創作に、大げさな既成文学への反抗精神など要りはしない。要するに、大中以後の曲子詞文学の急激な抬頭は、大量の教坊歌妓を媒体とする、宮廷歌曲の輝かしい民間詩壇での復活であった。

七

以上において私は、玄宗以来の教坊の沿革と民間詩壇の動向とをにらみ合わせながら、結論として、唐末における曲子詞文学の成立が、北里における教坊の歌妓を媒体とした、教坊曲と詞壇との色濃い結合による結果であり、したがってその詞は、民間歌曲や西域音楽とは一応関係なく、かえって開元以来の宮廷歌曲である教坊曲の系譜にこそ直接つながる、全く貴族的特権的な文学様式であったことを論証しようと試みた。もし私のこうした立論が、さほど不当なものでないとしたならば、これによって、従来、も一つ釈然としなかった若干の重要な問題に対して、改めてなにほどかの合理的な説明をつけることができる。

その一つは、『雲謡集』の諸作品がなによりも明らかに示すように、すでに盛唐時代には曲子詞が確実に作られていたにもかかわらず、同時代の有名詩人の作品に、この文学様式によるものがほとんど見当らない、という事実に対する解釈の問題である。従来、この相矛盾する現象についての理由づけとして、〈詞作は、盛唐の一流詩人にこそ喜ばれなかったけれども、二流以下の民間詩人たちの間では愛好されていたのだ〉とする見解が普遍的である。が、しかしこのような見解は、説得力に乏しく、苦しい解釈のように思われる。なぜならば、一流詩人でさえ愛好しなかったものを、どうして二流以下の詩人たちだけが愛好するようになるのか、という反論が当然ただちにはねかえって来るにちがいないからであり、またこの見解には、『雲謡集』の曲牌と『教坊記』の曲名とがほとんど完全に一致している事実に対して、満足すべき配慮がなされていないきらいがあるからである。まして『雲謡集』の中に、玄宗御製の「内家嬌」をはじめ「柳青娘」・「傾杯楽」のような宮廷自前の曲調による

作品が入っているとあらば、なおさら〈民間詩人〉の作とはいいにくいであろう。ところが、前に論述したように、『雲謡集』の諸作品を、思い切って民間から切り離して、開元天宝期の教坊に吸い上げてしまうならば、これらの諸作品の貴族的な内容やその製作年代ともうまくかみ合い、また教坊曲と無関係な近体詩に傾倒した当時の民間詩壇の大勢とも全く抵触しないで、無理のない説明がつけられるのではないだろうか。

その二つは、晩唐になって双調形式の詞がにわかに多く作られはじめ、それとともにこの形式が完全に固定化してしまう、という現象に対する理由づけの問題である。この問題は、唐末の詞を民間歌謡や西域音楽に直結させて考えるかぎり、そうした前提の下では、おそらく永久に解決のメドさえもつかめないであろう。しかしながら、この問題も、第一の問題を処置したのと全く同様に、『雲謡集』の諸作品を教坊曲の実例として把握し、開元以来教坊で唱われた曲子詞が、『雲謡集』に見るような長短句の双調形式を中核とするものであったと考えるならば、第一の問題とともに一挙に解決することができる。なぜならば、温庭筠に代表される晩唐詞壇が、前述したように、教坊曲にこそ準拠して詞を作りはじめた以上、この時代の詞になって、にわかに長短句の双調形式が中核的な位置を占めるようになり、そして同時にその形式が固定化してしまうのは、当然すぎるほど当然な帰結であるからである。なお、この問題と直接には関係のないことながら、こうした双調形式が、つとに盛唐時代から教坊曲の中核となっていたのは、おそらく当時の楽工が、宮廷の饗宴で演奏歌唱するのに最もころあいな形態として、綿密な計算・配慮の末にこの形式を案出したのであろうと思われる。

その三つは、「望江南」・「菩薩蛮」が、すでに『教坊記』にも載せられた盛唐以来の古い曲調であったにもかかわらず、晩唐の段安節がその事情を知らないで、

「望江南」、始自朱崖李太尉鎮渕西日、為亡妓謝秋娘所撰。本名「謝秋娘」、後改此名。(『楽府雑録』望江南の条)

といい、同じく晩唐の蘇鶚も

大中初、女蛮国貢雙龍犀、……其国人、危髻金冠、瓔珞被体、故謂之「菩薩蛮」。当時倡優、遂製「菩薩蛮」曲、文士亦往往声其詞。(『杜陽雑編』巻下)

といっていることに関してである。この両説は、従来多くの学者が指摘したように、明らかに誤まりであるけれども、問題はそうした是非の判定によって片付いたわけではなく、なぜ、盛唐からいまださほど遠くない晩唐時代に、音楽に詳しかったはずの知識人が、二人もそろってこのような誤まりを犯したのか、という問題が残される。しかしこの問題も、本稿で論証したように、ほぼ中唐ごろまでの教坊を民間と切り離して考えるならば、容易に説明がつくはずである。というよりも、もっと積極的に、この二つの文章は、「望江南」が中唐以後になって、また「菩薩蛮」が大中以後になって、それぞれはじめて民間で認識されだし流行しだしたことを、はっきりとわれわれに教えるものであり[26]、また同時に、こうした教坊曲が、それまでは、知識人さえも窺い知ることのできない、民間と隔絶した宮廷だけで奥深く行なわれていたことを立証する、有力な資料ともなるのである[27]。

(一九六七・九・二六)

〔注〕

(1) 大部分の詞の構造が、このように前後二段からなり、それがこの時代に確立し、そこで停止したことについての疑問は、つとに倉石武四郎博士が投げかけたところである(中央公論社『中国文学史の問題点』九六頁)。この問題に対する私なりの解答は、後節で述べる。

(2) 「長短句」とか「詩余」とかいう名称は宋代から、「塡詞」という名称は、さらに遅れて明代から文献に見えはじめる。

(3) 以下に挙げる『雲謡集』およびその他の敦煌曲の作品数は、すべて任二北氏の『敦煌曲校録』(上海文芸連合出版社・一九五五年)に従う。学者によってその首数の数え方に時たま出入があるからである。

(4) 『教坊記』の著わされた時期について、任二北氏は『敦煌曲初探』(前掲)において、玄宗歿後の宝応元年(七六二)と推定し(二四―二五頁)、つづいて村上哲見氏も「教坊記弁」(『中国文学報』第十冊・一九五九年)において、ほぼそのころと考えている(九八―一〇二頁)。ところが任氏は、その後『教坊記箋訂』(中華書局・一九六二年)において前説を訂正し、玄宗を「上」と称しているところが『教坊記』序に二回、本文にはさらに多く見えることから、ややその時代を遡らせて、玄宗在世の天宝末年であろうと推定している。私も任氏の後説に従いたいと思う。

(5) 「柳枝」と名づける作品九首をふくむ。

(6) この中には、例えば「玉楼春」が教坊曲の「木蘭花」と同じであるように、『教坊記』所載の曲名を改変したものもいくつか混在しているであろう。

(7) 『中国文学史の問題点』(前掲)九二―九三頁。

(8) 「竹枝」は、もと蜀地方で行なわれていた民間歌曲であって、中唐の貞元年間に劉禹錫がこれにもとづいて文学的な新辞九章を作ったといわれる(『楽府詩集』八一)。それは恐らく七絶形式の作品であったろうが、これに対して皇甫松・孫光憲には、「竹枝」とか「女児」とかいう相和の声を混入した、原型と思われる作品がある。一方『教坊記』には「竹枝子」という曲名が載っており、その曲調に合わせたと思われる同名の作品が『雲謡集』に二首収録されている。民間歌曲としての「竹枝」と、教坊曲としての「竹枝子」とは、明らかに詩形が異なっているから、任二北氏のように両者は別物と見ておいた方がよい。(『教坊記箋訂』一二八頁)

(9) 『教坊記』自序や本文冒頭の文から推察すると、この書に列記する曲名は、左右教坊(外教坊)で行なわれていたもののように思われるが、果して実際にそうであったのか、それとも内教坊での曲名であったのか、私にはいまだ的確な判断がつきかねる。

(10) 『旧唐書』輿服志に見える「太常」は、単に太常寺だけを指したのではなく、教坊をも含めて広く宮廷の音楽機関全般を漠然と指しているようにも読み取れないことはない。もしそうだとすれば、ここの「太常」は、主として教坊のことにつ

いての言及と考えてよい。

(11) 任二北氏『教坊記箋訂』(一六八―一六九頁)には、任氏が疑いなく外国音楽だと考える曲名を三五曲も列挙している。

(12) これと同じ話しは、『北史』・『通典』・『楽府雑録』・『南部新書』・『虞氏雑説』・『大業記』などにも見える。いま最も記述が簡明なものとして『教坊記』のこの文を載せておく。

(13) 御史娘と田順郎との関係については、唐の段安節『楽府雑録』歌の条に「貞元中、有田順郎、曾為宮中御史娘弟子」とある。

(14) 民間歌謡の曲辞が一流の楽人や詩人たちによって改修された例としては、

太宗為秦王之時、征伐四方、人間歌謡「秦王破陣楽」之曲。及即位、使呂才協音律、李百薬・虞世南・褚亮・魏徴等、製歌辞。(『旧唐書』音楽志二)

有楽工取古「西河長命女」、加減節奏、頗有新声。未進間、先歌於(皇)青、……(前出)

などがある。

(15) 具体例については、鈴木虎雄博士『支那文学研究』(弘文堂)の四六八頁、および目加田誠博士「詞源流考」(『服部先生古稀祝賀記念論文集』九二九頁)に詳しい紹介があるので参照されたい。

(16) 以上に挙げた「雲謡」の用例は、任二北氏『敦煌曲初探』四〇四頁および四七二頁から借用した。任氏は、これらの用例を『雲謡集』の編纂時期を推定する資料として使ってはいないが、とにかく同氏が苦心して捜し出した用例である。

(17) ただし「内家嬌」だけは、唐末五代を飛びこえて二百数十年後の柳永(宋の仁宗ごろの人)に同名の作品が一首でてくる。が、詩形もだいぶ相違しており、時間もあまり隔りすぎているので、今は一応別種のものとして問題の外においておく。

(18) もっとも『雲謡集』の詞牌の中には、本来的には民間から生まれたにちがいない「竹枝子」や「魚歌子」などが入っている。しかし、この詞集での作品は、その内容から見て全く都会的・貴族的な性質になりきっている。また詩形から見ても、「魚歌子」の本来の民曲詩形はわからないが、皇甫松や孫光憲が「竹枝」とか「女児」とかいった和声を交えて作った民曲詩形としての「竹枝」詞と、『雲謡集』に収録された「竹枝子」とは、単調・双調のちがいがあるだけでなく、句形にも相当な県隔がある。また曲名そのものも「竹枝」と「竹枝子」とでは多少ちがっている。このようなことを考えると、本

来あった民曲としての「竹枝」が、教坊に取り上げられて大改造され、『雲謡集』に見るような詩形の「竹枝子」に整備されたのではなかったかと思う。「魚歌子」も、おそらくそれと似たような経路を踏んだのであろう。なお、『雲謡集』の「魚歌子」と、他の敦煌曲や晩唐以後の「漁歌子」とは、詩形が全く合致する。『雲謡集』と唐末の詞との連関については後節で詳しく述べる。

(19) 龍沐勛氏のこの論文は『詞学季刊』創刊号（一九三三年）に、陰法魯氏のこの説は王重民輯『敦煌曲子詞集』（上海商務印書館・一九五〇年）の冒頭に、それぞれ見える。

(20) 例えば、いま挙げた玄宗の御製曲「謫仙怨」は、大暦（七六六―七七九）中、劉長卿によって詞作され、ついで竇弘余・康駢によっても詞作されている。なお、この詞のばあい、当時の民間での作としては、珍しく双調になっていることに注意すべきであろう。なぜならば、後にも詳しく説くように、詞曲の双調形式は、民間から起こったものではなく、宮廷においてこそまず始まったことを物語る一つの証左となるからである。

(21) 唐代において絶句を唱った実例や、それに関するエピソードは、『碧雞漫志』巻一に多く載録されている。

(22) 中唐時代に、定型詩を唱うのに都合のよい曲調として愛用されたこれらの曲は、長短句が多く作られるようになる晩唐五代になると、急速にその使用頻度が落ちてくる。とくに中唐時代の花形であった「浪淘沙」・「楊柳枝」の凋落は甚しい。

(23) 唐末・五代の詞に対する悪評を窺うには、次のような文章がある。

(1)温庭筠…士行塵雑、不修辺幅、能逐絃吹之音、為側艶之詞。公卿無頼子弟裴誠・令狐綯之徒、相与蒲飲、酣酔終日。（『旧唐書』文苑伝下）

(2)晋相和凝、少年時好為曲子詞、布於汴洛。洎入相、専託人収拾、焚毀不暇。（『北夢瑣言』巻六）

(3)温飛卿、号多作側辞艶曲、其甚者、「合歓桃葉終堪恨、裏許元来別有人、玲瓏骰子安紅豆、入骨相思知不知。」亦止此耳。（『碧雞漫志』巻二）

(4)（鹿虔扆）与欧陽炯・韓惲・閻選・毛文錫等、俱以小詞供奉後主（孟昶）、時人忌之者、号曰「五鬼」。（『十国春秋』巻五六）

(24) 浦江清氏は、詞における文学的表現と口語的要素との関係について、

樂府・詩・詞、其源皆出於民間的歌曲、但文人的製作不完全是白話、反之、乃是文言的詞藻多而白話的成分少、不過在文言裏挾雜些白話的成分、以取得流利生動的口吻而已。(『浦江清文録』人民文学出版社・一九五八年、一〇九頁)

といっている。唐末五代以後の詞の表現手法の真相を指摘したものとして、傾聴すべき卓説だと思う。

(25)『楽府雑録』の著者の段安節は、段成式の子であるとともに、温庭筠の女婿となっており、また温庭筠と段成式とが妓楼で酒席を共にした話しは、『唐詩紀事』巻五七に見える。

(26) 従って、宋の釈文瑩が『湘山野録』巻上にいうところの

此詞(菩薩蛮)、不知何人写在鼎州滄水駅楼、復不知何人所撰。魏道輔泰、見而愛之。後至長沙、得「古風集」於子宣内翰(曾布)家、乃知李白所作。

における李白の「菩薩蛮」三首は、この記事があいまいな根拠に立ってなされているだけに、任二北氏の論考(『敦煌曲初探』二四七頁)にもかかわらず、なお偽作の疑いが極めて濃厚である。また任氏が、徳宗の建中(七八〇―七八三)初年の作と推定する敦煌曲「菩薩蛮」にしても、宋の張舜民『画墁録』にいう

建中・貞元間、藩鎮至京師、多於旗亭合楽……教坊・梨園小児所労、各以千計。

のような機会に、節度使が教坊曲の詞を写して持ち帰ったのかも知れないし、あるいは敦煌陥落後に残された漢人が、往時をしのびつつ自分たちの悲願を詠んだ作とも考えられ、そう考えれば、この詞の製作年代はいくらでも降せる。なお、「望江南」・「菩薩蛮」については、村上哲見氏に「教坊記弁附望江南菩薩蛮小考」(『中国文学報』第十冊・一九五九年)というよい論文がある。

(27) 本論に述べたところを要約して図示すれば、つぎのページのごとくである。

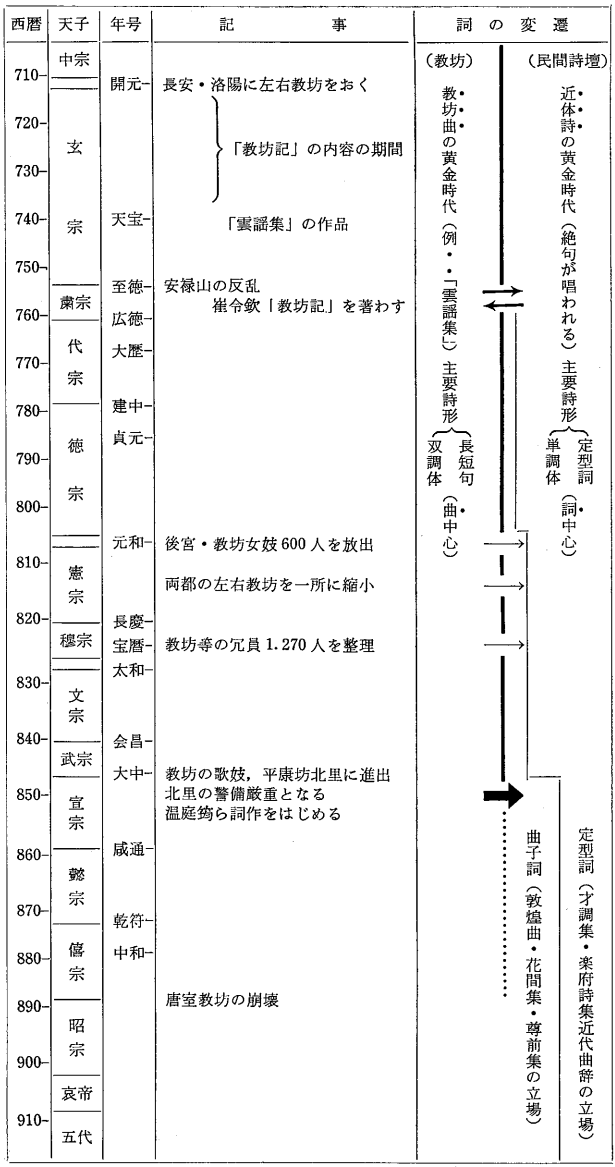
〔参考〕 唐代における主要な詞人の生卒

盛唐:李白(七一〇―七六二)

中唐:劉禹錫(七七二―八四二)・白居易(七七二―八四六)

晩唐:温庭筠(八一二?―八七〇?)・李商隠(八一二―八五八)・段成式(?―八六三)・韋荘(八三六?―九一〇)・司空図(八三七―九〇八)・韓偓(八四四―九二三)

唐末における曲子詞文学の成立(岡村)


西暦
天子
年号
記事
詞の変遷
(教坊)
(民間詩壇)
中宗
開元
長安・洛陽に左右教坊をおく
教・坊・曲の黄金時代(例・「雲謡集」)主要詩形 双調体(長短句)(曲中心)
近・体・詩の黄金時代(絶句が唱われる)主要詩形 単調体(定型詞)(詞中心)
玄宗
「教坊記」の内容の期間
天宝
「雲謡集」の作品
粛宗
至徳
安禄山の反乱
崔令欽「教坊記」を著わす
広徳
代宗
大暦
建中
徳宗
貞元
元和
後宮・教坊女妓600人を放出
憲宗
両都の左右教坊を一所に縮小
長慶
穆宗
宝暦
教坊等の冗員1,270人を整理
太和
文宗
会昌
武宗
大中
教坊の歌妓,平康坊北里に進出
北里の警備厳重となる
温庭筠ら詞作をはじめる
宣宗
咸通
懿宗
乾符
僖宗
中和
唐室教坊の崩壊
昭宗
哀帝
五代
曲子詞(敦煌曲・花間集・尊前集の立場)
定型詞(才調集・楽府詩集近代曲辞の立場)
710
720
730
740
750
760
770
780
790
800
810
820
830
840
850
860
870
880
890
900
910