

楊維楨『西湖竹枝歌』について

要 木 純 一

序論

文学作品は一旦公表されるや、作者の手を離れてしまう。作者の思いがけない形で、読者の享受したいように、享受されることがしばしばある。また、同時代人にあまねく読まれたいと欲し、更には後世に名を残すべく、意気込んだ作品が、研究者や好事家を除いて歓迎されず、気楽に作ったかのような作品が、却って愛唱され、後世まで語り伝えられ、ついにはその作者の代表作とまで見なされることも、我々のよく見るところである。

元末、一世を風靡した、楊維楨（一二九六一—一三七〇）の代表作として目されている『西湖竹枝歌』がこれにあてはまると、筆者は考えていた。楊維楨本人としては、僅々、七絶九首のこの作品よりも、力を込めて作った、長編の古楽府の作品群こそ、後世に遺って欲しかったに違いないと。

門人呉復の編輯に係る『鉄崖先生古楽府』（台湾商務印書館『四部叢刊正編』所収）十巻のうち、巻七までが、雑言長編の楽府、巻八が五律、巻九が五絶、そして、巻十に至ってはじめて、竹枝歌等の七絶の作品があらわれるのである。五絶、七絶は、一首あたりの字数が少ないので、作品数こそ多いが、分量から見れば、楊維楨の精力の大半が長編の楽府に費やされたことは明白である。

さて、四部叢刊本『鉄崖先生古楽府』は、巻十一から巻十六まで、同じく門人章琬が編輯した『鉄雅先生復古詩集』が補われて全本を成しているが、その巻十二、『復古詩集』としては巻二に、章琬が至正丙午（二十六年 一三六六）

に「謹んで拜手して識し」た楊維禎のことばを引く。

予は三体を用いて史を詠ず。七言絶句体を用いる者は三百首。古楽府体なる者は二百首。古楽府小絶句体なる者は四十首。絶句は人到ること易し。吾が門の章木は之を能くす。古楽府は到ること易からず。吾が門の張憲は之を能くす。小楽府に至りては二三子能わず。惟だ吾のみ之を能くす。

「古楽府体」は長編雜言の楽府、「小絶句体」は五絶のものを指す。「史を詠ず」というのが、竹枝歌等を包含しうるのかどうか、各形式の作品数についても現存の楊維禎のそれに合わないのはなぜか等の問題があるが、今は拘らない。恐らく、自分のような天才を要すると言いたげな五絶は別格として、七絶は易々と出来て、長編楽府は骨が折れるという。その多大な苦勞をした古楽府よりも、七絶の竹枝歌の方を後世は却って評価する。清末、翁方綱の『石洲詩話』第五（『粵雅堂叢書』（華文書局影印 一九六五 第六集所収）にいう。

廉夫（楊維禎の字）は、五言小楽府は七言絶句の上に在りと自負す。然れども、七言『竹枝』諸編は、当に小楽府と俱に絶唱と為すべし。劉夢得（禹錫）以後、倫比する有ること罕なり。而して『竹枝』尤も妙なり。七言長編に至りては、すなわち張思廉（憲）も亦た之有り、仍お是李長吉（賀）より打ち出す耳。

長編の楽府は、李賀の模倣であり、門人の張憲と出来栄えに大差はない。五絶もよいが、やはり七絶の竹枝歌を翁方綱は推す。さかのぼって、明代の胡應麟はその評論集『詩藪』（上海古籍出版社 一九五八初刊 一九七九重刊）の外編第六で、まず、楊維禎の五絶小楽府を「才情縹渺として、当代に独歩す」と賞賛するが、ついで七絶についてもほめる。

楊の七言絶、『西湖（竹枝歌）』、『吳下竹枝歌』及び『春俠』、『宮詞』、『続香奩』、『遊仙』等の作の如きは、本と夢得（劉禹錫）、致光（韓偓）に学ぶも、而して筆端の高爽なる処は往往にして李供奉（白）に逼る。『漫興』は杜（甫）に学びて、亦た略ぼ之に近し。其の才情は実に趙（子昂）、掲（侯斯）の上に出づ。歌行に至りては、則ち太だ綺麗に溺れ、古詩は大いに議論を著し、五七近体は句格平平たり、殊に采るに足る無し。才は各の近づく有り、強う可からざる也。

これも、歌行すなわち長編の古楽府に対する評価が低い。楽府以外の古詩、近体詩も「殊に采るに足る無し」とする。以上のような評価は、楊維禎にとって、甚だ不本意であつたろう。しかし、筆者の見るところ、楊維禎は、七絶は易々と出来るといっているが、少なくとも『西湖竹枝歌』に限っては、かなり周到な用意をしている。必ずや、当時の人々に歓迎され、後世に遺るであろうことを自負していたのではないかという節が見える。その用意とはどのようなものか、以下分析を加えていきたい。

—

それでは、『西湖竹枝歌』を以下に引用する。便利のため、各首に番号をつけた。実はテキストによって、字句どころか、各首の並べ方が異なっていたり、更には、作品の出入がある。このテキストの異同が、どうしてそうなったかということは、後に考察することにして、今は先にあげた『四部叢刊正編』所収の『鉄崖先生古楽府』巻十の『西湖竹枝歌』を引く。これが、楊維禎が、最初に構想した『西湖竹枝歌』の全体像に最も近いと信じるからである。その理由も後に述べる。

①蘇小門前花滿株

蘇公堤上女当炉

南官北使須到此

江南西湖天下無

蘇小門前花株に滿つ

蘇公堤上女は炉に当たる

南官北使須べからく此に到るべし

江南の西湖は天下に無し

②鹿頭湖船唱赧郎

船頭不宿野鴛鴦

鹿頭の湖船は赧郎を唱う

船頭に宿さず野なる鴛鴦

為郎歌舞為郎死
不惜真珠成斗量

郎の為に歌舞し郎の為に死なん
惜しまず真珠の斗を成して量るを

③家住城西新婦磯
勸君不唱縷金衣
琵琶元是韓朋木
彈得鴛鴦一処飛

家住す城西の新婦磯
君に勸む唱わざれ縷金衣を
琵琶は元と是れ韓朋の木なり
彈じ得て鴛鴦一処に飛ぶ

④勸郎莫上南高峰
勸我莫上北高峰
南高峰雲北高雨
雲雨相催愁殺儂

郎に勸む上る莫かれ南高峰
我に勸む上る莫かれ北高峰
南高峰の雲と北高の雨と
雲雨相催して儂を愁殺す

⑤湖口樓船湖日陰
湖中斷橋湖水深
樓船無柁是郎意
斷橋有柱是儂心

湖口の樓船湖日は陰り
湖中の斷橋湖水は深し
樓船に柁無きは是れ郎が意
斷橋に柱有るは是れ儂が心

⑥病春日日可如何
起向西窓理琵琶
見說枯槽能卜命

春を病みて日日如何にす可き
起ちて西窓に向いて琵琶を理とらう
見きくま説く枯槽は能く命を卜すと

柳州街口問来婆

柳州街口ちゆうぢゆうに來婆を問う

⑦小小渡船如缺瓜

船中少婦竹枝歌

歌声唱入空侯調

不遣狂夫橫渡河

小小たる渡船は缺けたる瓜の如し
船中の少婦竹枝の歌

歌声は唱いて空侯調に入る
狂夫をして横さまに河を渡ら遣めず

⑧石新婦下水連空

飛來峰前山万重

妾死甘為石新婦

望郎忽似飛來峰

石新婦即是秦

皇纜石是也

石新婦下水は空に連なり

飛來峰前山は万重なり

妾は死なば甘んじて石新婦と為らん

郎を望めば忽ち飛來峰に似ん

(原注) 石新婦は即ち秦皇纜石是也

⑨望郎一朝又一朝

信郎信似浙江潮

床脚搗龜有時爛

臂上守宮無日消

郎を望む一朝又一朝

郎を信ず信ずること浙江潮に似たり

床脚の搗龜は時として爛くさる有らんも

臂上の守宮は日として消ゆる無からん

竹枝詞（以下楽府題としては「詞」を使う）が、中唐の劉禹錫によって確立され、以来千年余り経て、現在まで盛んに作られたことについては、今人顧希佳氏の選注『西湖竹枝詞』（浙江文芸出版社 一九八三）の前言に、簡にして要を得た説明がある。劉禹錫の『竹枝詞』の引も載せており、以下の立論に役立つ部分が多いので、少し長くなるが引用する。

『竹枝』は、原とは古代四川東部に流伝するもの、一種の音楽、舞蹈と結合して一起在りたる的の民歌なり。興起すること盛唐開元以前に在り、中唐元和前後進みて教坊に入り、流れて城鎮に向かい、称せ被れて『竹枝歌』と爲す。大曆（公元七六六—七七九年）以来、文人の的の重視を引き起こすを開始し、顧況、白居易等の人は『竹枝詞』を擬作することを開始す。

『竹枝詞』の能く文壇に立足する所以は、応に功を中唐詩人の劉禹錫に帰すべし。唐の長慶二年（公元八二二年）、^{かれ}他は調せられて夔州刺史に任ぜられ、多次に郷間に去きて風を采り、民間の中従り詩歌創作の的新路子を探索し、成功地に、人口に膾炙するもの『竹枝詞』十一首を写出し了んぬ。他は『竹枝詞九首引』中に説く。

四方の歌は、音を異にするも而して楽を同じくす。歳正月、余は建平に来るに、里中の兒「竹枝」を聯歌し、短笛を吹き、鼓を撃ちて以て節に赴く。歌う者は袂を揚げて睢舞し、曲多きを以て賢と爲す。其の音を聆けば、黄鐘の羽に中り、卒章は激訃にして呉声の如し。僮儻にして分く可からずと雖も、而して含思宛転し、淇澳の艶有り。昔屈原は沅湘の間に居るに、其の民の神を迎うるに、詞は鄙陋なる多し、乃ち為に『九歌』を作り、今に到るまで荆楚之を鼓舞す。故に余も亦た『竹枝詞』九篇を作り、善く歌う者をして之を颺あげ俾め、末に附す。後の巴歛を聆く者は、変風の焉こゝ自りするを知らん。

この裏に、劉禹錫は明確に提出す、他は屈原に倣効して『九歌』を作り、民歌に向かいて学習するなり、と。正に『竹枝』是民歌或いは擬民歌なるが因ために、所以ゆゑに就ち格律は詩詞に同じからず。清人の王士禎『帶經堂詩話』

に説く、「竹枝は風土を詠じ、瑣細詠語は皆入る可し、大抵風趣を以て主と為し、絶句と廻かに別なり」と。『竹枝詞』は風俗を詠じ、民情を歌うに由りて、題材は広闊、濃鬱たるの地方特色有り、形式上に在りては、方言俚語、民諺童謡皆入る可くして、拗格を重んじ、格律に拘らず、写作と伝唱とに容易にして、終りに一種の新詩体と成りたり。劉禹錫自り以後は、『竹枝詞』は歴代文人の喜愛する所と為り、蘇軾、黃庭堅、楊万里、范成大、王士禎、吳偉業、鄭板橋、梁啓超等の人は都な『竹枝詞』を写すること過り、一千多年を歴て而して衰えず、一筆の豊富な文学遺産と成りたり。

かくのごとく、劉禹錫が確立した『竹枝詞』、そして、楊維禎が創始した『西湖竹枝歌』は、広範な歓迎を受けて、沢山の続作者を生んだ。近体詩の格律にとらわれないで（実は近体詩の格律を意識してはいる。後述）、各地の風俗民情を歌った。現代中国に至るまで、地方の紹介書や観光案内に、「竹枝歌」やそのもどきのものが、附されることはよく見るところである。筆者には、この巨大な「竹枝歌」の流れを総体的に把握する力量はないが、今、楊維禎が九首の『西湖竹枝歌』を制作した時点の、彼の創作心理的を絞って論ずることにする。

三

楊維禎が『西湖竹枝歌』を制作し、それとそれに唱和した百数十首の作品を集めて、『西湖竹枝集』という単行本にまとめた経緯は、『武林掌故叢編』第六集所収の『西湖竹枝集』（光緒七年刊）の彼の序に詳しい。現存のこの書がどれほど編輯当時の原形をとどめているかはなはだ疑問であるが、序の部分については、顧嗣立の『元詩選』初集（中華書局 一九八七）の『鉄崖古楽府』所収の『西湖竹枝歌』に同文が冠せられている。その内容、日時等も特に問題点はなさそうであるので、ひとまず信用して、左に引く。

余は西湖に閑居する者、七八年。茅山外史張貞居（雨）、苕溪鄭九成（韶）の輩と唱和の交わりを為す。水光山色は胸次に浸沈し、一時の尊俎粉黛の習を洗う。是に於いて乎、竹枝の声有り。事を好む者は南北に流布し、名

人韻士の属和するものは無慮百家。道びいて諷諭を揚げ、古人の教えは広まれり矣。是の風一変すれば、賢妃貞婦は国を興し家を顕らかにして、而して列女伝は作らん矣。風謡を采る者は、其れ諸れを忽せにす可けんや。至正八年秋七月会稽楊維禎玉山草堂に書す。

この記述をもとにして、孫小力氏はその『楊維禎年譜』（復旦大学出版社 一九九七）の至正四年の条に、

数年間、人を邀えて同に『西湖竹枝詞』を賦すに、和する者甚だ衆し。自ら謂えらく水光山色は旧時脂粉の習を一滌すると。旧作を焚く。

と述べ、その注に「廉夫『竹枝』を首唱するは至正初年杭に客する時に始まる」とする。また、同じ注に「旧作を焚く」について、

『鉄崖先生古楽府』巻首呉復の至正六年三月『鉄崖先生古楽府』を輯録するの叙』に「先生会稽に在りし時、日に詩一首を課す。史伝に出入して、積みて千余篇に至る。晩年取りて而して之を読み、忽ち自ら笑いて曰く、此豈に詩有らん哉、と。亟かに童を呼びて之を焚き、一篇をも遺さず。今存する所の者は、皆先生の錢唐、太湖、洞庭の間に在りしときの得る所の者なりと云う」知る、廉夫の旧作を毀棄するは、至正初年の杭に居るの日よりも早きを得ざることを。以上の二文（『西湖竹枝集』の序と呉復の叙）を合わせて之を觀れば、蓋し廉夫友を率いて『竹枝』を吟唱し、其の清新天真の格に酔い、遂に旧日の史伝に取材し、肝を雕り腎を琢するの作を棄つ。

と、あたかも『西湖竹枝歌』を作ることによって、文学的才能が開花し、その結果凡庸な旧作を廃棄するに至ったと述べるがごときである。その推測には、孫小力氏の『西湖竹枝歌』に対する評価の高さがうかがえる。筆者も『西湖竹枝歌』制作が、楊維禎の人生において一つの文学的画期になったとみることに賛成だが、楊維禎が一方では「史伝に取材し」たといえなくはない、長編の古楽府の制作に孜孜として励んだであろうことを思うと、孫小力氏ほど、『西湖竹枝歌』を楊維禎のそれまでの作風とちがう特異なものとして、至上視することにはためらいを覚える。拙論の「楊維禎『琴操』について」（島大言語文化第九号 二〇〇一年十二月）で述べたように、楊維禎は、杭州に居を移す以前から、『楽府詩集』を重刊した李孝光とともに、楽府を学びつつ作り、作りつつ学んでいた。『西湖竹枝歌』も七絶の姿をし

た楽府であることを忘れてはならない。当然のことながら、『楽府詩集』（中華書局 一九七九年排印）にも、『竹枝』の楽府題は収められている。（巻八十一 近代曲辞三）

筆者は、『西湖竹枝歌』も、やはりこの時期の楽府復興運動の気運に応えたものとして考える。孫小力氏は、『西湖竹枝歌』の、「旧時脂粉の習を一滌」する革新的な面を強調するが、楊維楨の序では、「道びいて風論を揚げ、古人の教えは広まれり」等、いささか時代錯誤の、復古的な文学観を吐露する。もちろん、例の大仰なものによって、読者に違和感を生ぜしめて、苦笑を催させんとする、楊維楨一流のユーモアに満ちた文章でもあるから、割り引いて考えなくてはならないが、それでも、ある程度は、字句通りに受け取って、楊維楨が『西湖竹枝歌』に賭けた並々ならぬ復古の熱意の程を見るべきであろう。

いずれにせよ、易々とできたかに見える『西湖竹枝歌』が、楽府復興運動の一環として、さまざまな企みを藏していることを、以下筆者は説きたいと思う。

四

顧希佳氏の言にもあるように、楊維楨に先立つ竹枝詞の有名な作者としては、顧況、白居易、劉禹錫、蘇軾、黃庭堅、楊万里、范成大らがいる。また、元代においては、現存の『西湖竹枝集』を閲すると、虞集がいる。但し、現存の『西湖竹枝集』に収められた詩は、直接楊維楨に唱和したものではなく、その注にあるように、「（虞集作の）竹枝は西湖の為にして而して賦せずと雖も、而れども音節興喻は以て竹枝の則と為す可し」。先輩の模範作として掲げたに過ぎない。博覧強記の楊維楨は、必ずやこれら先行作品のほとんどを咀嚼、消化した上で、『西湖竹枝歌』の制作に取りかかったに違いない。しかし、竹枝詞全般を取り上げることは、いたずらに議論を多岐にわたらせ、楊維楨が何を目指していたのかわかりにくくなってしまふ。筆者は、楽府復古運動の中で『西湖竹枝歌』を位置づけたいので、今は楊維楨が研鑽の典拠としたであろう、『楽府詩集』巻第八十所収の『竹枝』題の下に係る作品に絞って、比較検討の材料にしたい。

『竹枝』題下には、唐の顧況の詩、一首。劉禹錫は、九首とさらに二首で計十一首。白居易、四首。李涉、四首。そして、後晋の孫光憲が二首収められている。この中で、最も重要なのは、劉禹錫の詩であり、その中でも、前の九首にこそ最も楊維禎が影響を被ったと考えられる。『楽府詩集』は、顧況を最初に配置しているので、いかにも彼が「竹枝」題の創始者のごとくとられそうだが、やはり人口に膾炙した作品を多く遺したのは劉禹錫であり、創始者の功はともかく、顧希佳氏の説くごとく、竹枝詞を「文壇に立足」せしめたのは劉禹錫である。そもそも、楊維禎の『西湖竹枝歌』が全てで九首であることも、劉禹錫の九首の連作を模倣したと考えるのが、素直な見方であろう。

今、この劉禹錫の『竹枝詞』九首を、『楽府詩集』本に基づいて左に引用して、整理のため記号を付す。『楽府詩集』が楊維禎らの古楽府研究の資料となったと考えるからである。劉禹錫の別集『劉賓客文集』（『四部叢刊正編』本）巻九に収めるものと、順序や字句が違う。

a 白帝城頭春草生 白帝城頭に春草生じ

白塩山下蜀江清 白塩山下に蜀江清し

南人上来歌一曲 南人上り来りて一曲を歌う

北人莫上動鄉情 北人上りて郷情を動かす莫かれ

b 山桃紅花滿上頭 山桃の紅花上頭に満ち

蜀江春水拍山流 蜀江の春水を拍ちて流る

花紅易衰似郎意 花紅にして衰え易きは郎の意に似たり

水流無限似儂愁 水流れて限り無きは儂が愁いに似たり

第二句の「拍山」はもと「拍江」に作っていたが、「山」字下の小字注「一作拍山」にしたがって改めた。

c 江上朱樓新雨晴
灑西春水穀文生
橋東橋西好楊柳
人來人去唱歌行

江上の朱樓に新雨晴る
灑西の春水に穀文生す
橋東橋西楊柳好し
人來り人去り歌を唱いて行く

d 日出三竿春霧消
江頭蜀客駐蘭橈
憑寄狂夫書一紙
住在成都万里橋

日出でて三竿にして春霧消ゆ
江頭の蜀客は蘭橈を駐む
憑りて狂夫に寄せん書一紙
住みて在り成都万里橋に

e 兩岸山花似雪開
家家春酒滿銀杯
昭君房中多女伴
永安宮外踏青來

兩岸の山花雪に似て開き
家家の春酒は銀杯に滿つ
昭君房中に女伴多し
永安宮外に踏青して來る

f 瞿唐嘈嘈十二灘
此中道路古來難
長恨人心不如水
等閑平地起波瀾

瞿唐嘈嘈たり十二灘
此の中の道路古來難し
長えに恨む人心の水に如かずして
等閑に平地に波瀾を起こすを

g 巫峽蒼蒼煙雨時

巫峽蒼蒼たり煙雨の時

清猿啼在最高枝
箇裏愁人腸自斷
由来不是此声悲

清猿啼きて在り最高の枝
箇の裏の愁人は腸自ら断つ
由来是れ此の声悲しきゆえにあらす

h 城西門前灑瀨堆
年年波浪不能摧
懊惱人心不如石
少時東去復西来

城西門前の灑瀨堆
年年の波浪摧く能わず
懊惱す人心の石に如かずして
少時に東に去きて復た西に来るを

i 山上層層桃李花
雲間煙火是人家
銀釧金釵来負水
長刀短筥去燒畚

山上層層たる桃李の花
雲間の煙火は是れ人家なり
銀釧金釵もて来りて水を負い
長刀短筥もて去きて畚を焼く

五

楊維禎が、劉禹錫の『竹枝詞』のどのような部分を模倣し、引き継ごうとしたか、いくつか筆者が気付いたことをあげよう。本論文では、詩の内容よりも、その外形に主に着目する。

竹枝詞を近体の七絶と比べて、誰でもまず異様に思うのは、同字の極端なまでの繰り返しである。

劉禹錫の『竹枝詞』aでは、「白」「人」「上」字を二度つつ用いる。楊維禎の『西湖竹枝歌』①では、「蘇」「南」字を二度つつ用いる。この頻度は、近体詩としては珍しい。しかし、それでも劉禹錫はせいぜい一首あたり、二度の繰り

返しが限度である。ところが、楊維禎は、②は「郎」を三度、④に至っては、「高」四度、「峰」三度、「勸」、「莫」、「上」、「南」、「北」、「雲」、「雨」それぞれ二度で、重複字が、一首の四分の三を占めるというすさまじい繰り返しを行う。⑤も「湖」字を四度用いる。どうも、全般に、楊維禎は、劉禹錫の『竹枝詞』が有していた偏った傾向を、さらに誇張して模倣しようとしたようである。

そして、竹枝詞では、その重複字の配置が、何とも奇妙で意表を衝いている。劉禹錫の a では、第一句、第二句の最初の字にそれぞれ「白」字を置いている。あたかも頭韻のごときである。楊維禎の①はあきらかにこれをまねて、「蘇」字を d の「白」字と同じ位置に並べる。しかも、「白帝城」と「白塩山」とは、ただしも、地名(場所)どうしを対にしているといえるが、「蘇小(蘇小小)」と「蘇公(蘇軾)」は、時空も違い、対になるとは思いもかけない固有名詞である。結局は「蘇小門前」と「蘇公堤上」と、現存の遺跡を並べているといえるかも知れないが、やはりそれでも異様である。あたかも、「蘇」字で頭韻すること自体が目的のようである。これも、楊維禎の過激な模倣といえよう。

もっと極端なのは、④である。「峰」をなんと押韻字として二度用いている。近体詩では許されないことである。近体詩の規格を破ろうとする意図を持っていたであろう劉禹錫も、ここまでではしなかった。

一方、模倣を抑え気味にしているらしい点もある。同字を連続して用いる疊字については、近体詩では多用されており、劉禹錫の『竹枝』もしばしば用いている。e の「家家」、f の「嘈嘈」、g の「蒼蒼」、h の「層層」などである。対して、楊維禎『西湖竹枝歌』は、⑥「日日」、⑦「小小」。これだけでは、判断できないが、『西湖竹枝歌』とともに、『鉄崖先生古楽府』巻十に収められている『吳下竹枝歌』七首、『海郷竹枝歌』四首を見ると、一つも疊字が収められておらず、意図的に疊字の使用を抑えているようである。筆者思うに、楊維禎は、劉禹錫に倣って、同字の反復を図ったが、疊字の如き、近体詩や他の詩形でも見られるありきたりの手法には満足できず、むしろより少なく用いて、できるだけ新奇な方式で、同字を配置することを目指していたのではないか。

以上は一首内に於ける同字反復の例であったが、一首ごとの枠をこえて、九首全体を眺めても、同字の繰り返しが見られる。特に、一つ前の詩中の字を、あたかも一種の尻取り歌のごとく繰り返す手法に注目したい。

挾平格であるが、近体詩ではごく当たり前の手法で、準正格と考える。）

最初が正格で、中間が乱れ、最後に正格でおさめるといふ、九首全体のこの構造も、明らかに楊維禎は、劉禹錫を模倣している。ただ、その乱し方が両者で違う。劉禹錫は、恐らく意図的に失粘を用いる。d、f、g、h、iがそうである。また、失粘と比べて、かなり珍しい、失対（奇数番目の句とその次の間の反法を守らないこと）として、筆者の見たところ、b、cの後半二句がある。それに対して、楊維禎には、明白な形での失粘がない。（失対としては、④の前半二句、⑤の後半二句がある）だが、それで楊維禎の方が近体詩の規格に近いかというところではない。むしろ、二四不同二六対すら守らない場合が多いので、失粘、失対がはつきりとしなないというのが本当のところである。これまた、楊維禎の伝統の奇なる部分を極端にまで強調して、新鮮さを醸し出す例の手法であるといえそうである。③のように、近体詩とえらぶところがない格律をもつ詩が、混じっているのも、却ってその他の詩の野放図な平仄の乱れ具合を強調せんとする意図があるのではないかと筆者は憶測を逞しくする。

但し、これらの詩の平仄の乱れ方を、単に近体詩の規律から外れているという消極的な観点からだけ評価すべきではない。筆者の考えでは、失粘、失対を多用し、二四不同二六対を守らないのは、むしろ楽府にふさわしいリズムを作品にあたえんがためなのである。単調な平仄の繰り返しをさけるために、近体詩のルールは作られてきた。それを破るといふことは、むしろ単調な繰り返しを敢えて犯したいという意志を感じさせる。

すなわち、失粘とは、前二句と後二句とが同じ平仄のリズムを繰り返すことである。失対とは、一聯中の二句が同じリズムを繰り返すことである。二四不同二六対の破壊も、今度は一句中におけるリズムの繰り返しとみなせる。すなわち、一首中に同字を重複させると同じように、平仄においても反復が図られているのである。

このように考えてこそ、楊維禎が劉禹錫より受け継いで、更に一步進めたかったものが何であったかがわかるのではないか。すなわち、一步間違えれば、単調に墮するような、リズムやことばの民謡風の繰り返しを、いかに七言絶句の形式に盛り込むかの工夫である。

それでは、この点に関して、楊維禎は手は込んでいるが、結局は劉禹錫の模倣の域を出なかったという評価だけではないのであろうか。

筆者は、文学作品に於いては、全く同じ字句であつても、時代背景によって、その効用は違つたと考える立場である。模倣も復古自体が目的ではなく、新しい世界状況に対する作者の働きかけの表現であるならば、積極的に評価できるのではないか。

そして、敢えて単なる模倣と見なされるおそれのある『西湖竹枝歌』を世に問うた楊維禎の真理の奥底に、当時盛行した今楽府（散曲）に対抗したいという積極的な意志を、作者は見たいと考えている。見た目は似ていても、劉禹錫の『竹枝詞』が、完成された近体詩に、敢えて新風を吹き込もうとしたのとは、やはり同列には論ぜられないのである。

このことについては、すでに、拙論『楊維禎論』（島根大学法文学部紀要 文科学編第一七号—一九九二年七月）で、かなりふれている。そこで、筆者は、楊維禎が散曲の魅力を十分理解していたにもかかわらず、実作には手を染めず、逆に正統的と彼が考えるところの古楽府の制作に向かったと述べた。今、『西湖竹枝歌』の制作が、どのような点で散曲に対抗することになるかを、具体的に検証したい。

散曲はもちろん音楽性が重要であるが、筆者のつまびらかにしないところなので、その音楽性を捨象し、さらには、メロディーにあわせて句の長短があることも思いきつて埒外におくことにすると、近体詩との大きな違いでまず目に付くのは、やはり同じ字句や同じ平仄律の繰り返しを厭わず、むしろ促す点であろう。今、西湖にちなんで、曾瑞の『正宮〕醉太平』（隋樹森編『全元散曲』中華書局 一九八一第二次印刷版 以下散曲の引用はこの書による）を例としよう。全句押韻（四声通押）なので、韻字の指摘は省略する。

相邀士夫。笑引奚奴。湧金門外過西湖。寫新詩弔古。蘇堤堤上尋古樹。斷橋橋畔沽醞醪。孤山山下酬林逋。西梨花暮雨。

「堤」「橋」「山」字の重複はいうまでもない。同じバターンの平仄が繰り返されていることに注意したい。特に「蘇堤」以下の七言鼎句対の部分は、平仄もほとんど同じ形で繰り返している。このような表現は近体詩の枠内では無理であろう。しかし、「竹枝」体を用いることにすれば、同字の重複使用の制限はないし、失対をおかした劉禹錫のcや楊維禎の④や⑤のように、三句にわたって、同じバターンの平仄を繰り返すことが可能である。楊維禎は、伝統的、古典的な詩形の範囲内で、散曲の魅力的で新奇な表現に接近できると考えたのであろう。

明初の人、宋緒によって編まれた元詩のアンソロジー『元詩体要』（台湾商務印書館発行 景印文淵閣四庫全書 一九八六所収）は、巻四に、楊維禎の『西湖竹枝歌』を『西湖竹枝詞』として収める。その所収作品や字句に出入があることは後ほど述べる。今、そこに冠せられている序が、先に引用した『西湖竹枝集』の序と全然異なるのを引く。

竹枝は本と夜郎の音。声に依り辞を製るは、実に劉朗州（禹錫）の辞より起こる。若し鄙陋なるも而れども情を發して義に止まれば、すなわち風人騷子の遺意有り。然らば則ち竹枝を製る者は、猶お愈れる与。今樂府、湖中の曲を製る者多し矣。而して未だ竹枝の缺を補う有らず。故に余は十章を補う。更に能言の士を率いて之に継がしむ。この序によれば、湖中すなわち西湖は、今樂府すなわち散曲に詠まれることが多いが、竹枝で扱われたことがないの自分が補ったという。実際『全元散曲』を閲すると、百数十首が、西湖を題材としている。

楊維禎は、『周月湖今樂府序』（『四部叢刊正編』所収『東維子文集』卷十一）に次のようにいう。

士大夫の今樂府（原本「成」）に作る。校勘記によつて正す）を以て鳴る者は、閔漢卿、庾吉甫、楊澹齋、蘆蘇齋に如くは莫く、豪爽なるは則ち馮海粟、滕玉霄の如き有り、醜籍なるは貫酸齋、馬昂夫の如き有り。其の体裁は各の異なるも、而れども、宮商は相宣べて、皆弦竹に被る可き者也。

と、今樂府すなわち散曲の作者として、いわば気になる存在を八人あげている。これらの作者の作品を、『全元散曲』で調べてみると、西湖に関する作品が多量にあることに気付く。閔漢卿は、「南呂」一枝花 杭州景」一首。庾吉甫（天

錫)は、特になし。楊澹齋(朝英)は、無題の「〔双調〕水仙子」二首。蘆蘇齋は蘆疏齋(摯)の誤りであろう。「〔双調〕蟾宮曲 錢唐懷古」、「同 六月望西湖夜歸」、「〔双調〕湘妃怨 西湖」四首、計六首。馮海粟(子振)は、「〔中呂〕紅繡鞋 題小山蘇堤漁唱」、「〔正宮〕鸚鵡曲 故園婦計」、「同 憶西湖」計三首。滕玉霄(斌)は特になし。貫酸齋(雲石)は、無題の「〔正宮〕小梁州」四首、「〔双調〕蟾宮曲」二首、「〔双調〕壽陽曲」、「〔中呂〕粉蝶兒 西湖遊賞」、計八首。馬昂夫は薛昂夫の異名。無題の「〔中呂〕山坡羊」、「〔中呂〕慶東原 西臯亭適興」二首、「〔中呂〕山坡羊 西湖雜詠」四首、「同 筱步」、「同 苦雨」、無題の「〔双調〕殿前歡」四首、無題の「同 楚天堯過清江引」三首、計十六首。相当な数の作品が西湖を題材としている。

そして、この序が書かれたのは、折しも、「至正七年十一月朔」。『西湖竹枝集』が編まれた前年である。

八

北方の新興の文芸たる散曲によって、楊維禎が育った江南の象徴である西湖が、いわば玩具にされているような屈辱感、対して江南人がまだ十分に西湖をたたえる文芸を生んでいないという焦燥感が、楊維禎に『西湖竹枝歌』を作らしめるに至った一つの要因になったというのが、筆者の仮説である。例えば、閔漢卿の『〔南呂〕一枝歌 杭州景』が、

普天下錦繡郷、寰海内風流地。

普天の下錦繡の郷、寰海の内風流の地。

大元朝新附国、亡宋家旧華夷。

大元朝の新附国、亡宋家の旧華夷。

水秀山奇、一到処堪遊戯。

水は秀で山は奇にして、一到る処遊戯するに堪う。

這答兒忒富貴、滿城中繡幕風簾、

這の答兒あたりは忒だ富貴、城中に満つ繡幕風簾、

一関地人煙湊集。

一関地に人煙湊集す。

と高らかに唱われるのを、もしも楊維禎が耳にしたならば、元朝に忠誠を尽くす知識人としての役割を演じ続けた彼に、やはり文化的な江南ナショナルリズムが刺激され、黙ってはいられなかったと思うのである。

より直接的に、楊維禎の『西湖竹枝歌』に影響を与えたと筆者が信じる散曲がある。それは、劉秉忠の作と伝えられる「〔南呂〕乾荷葉」である。

南高峰、北高峰、惨淡煙霞洞。 南高峰、北高峰、惨淡たる煙霞洞。

宋高宗、一場空。 宋高宗、一場空し。

吳山依旧酒旗風、兩度江南夢。 吳山旧に依る酒旗の風、兩度の江南の夢。

劉秉忠は南宋亡国の前に死んだので、果たして彼の作かどうか、疑いを存するが、いずれにせよ、北人が、南宋の滅んだことを憐れむような語気を、この散曲の聞き手は感じ取ったに違いない。楊維禎が、この曲の「南高峰、北高峰」の部分で、『西湖竹枝歌』の④のことく、恋の歌へと全面的に換骨奪胎したとするならば、その用意は相当なものだったといわねばならない。

「沈生楽府序」(『東維子集』卷十二)では、

我が朝の楽府は、辞は益ます簡にして、調は益ます蔽なり。而して句は益ます媚を流して陋しからず。疏斎(蘆摯)、酸齋(貫雲石)以後、小山(張可久)は方に局にして、黒劉(劉庭信)は円に縦なり。方に局なるは、才に拘るの過ち也。円に縦なるは、情を恣にするの過ち也。二者胥に之を失す。

と、元朝の楽府、すなわち散曲をたたえる一方で、最近の散曲の低調を批判する。黒劉、劉庭信には、西湖を詠じた散曲はのこっていないようだが、小山、張可久には「〔黃鐘〕人月円 春日湖上」をはじめ、筆者の数え方では総計四十八首も、西湖及び附近の景勝地を扱った作品をのこしている。これは他の散曲作家に抜きんでて多い。張可久は一三四〇年に死んだ。楊維禎が、杭州に居をうつして、『西湖竹枝歌』を作り始める数年前である。筆者は、楊維禎が、張可久の散曲が世にもてはやされるのを見て、自分も西湖を題材にして、散曲に匹敵するような文芸を創始したいという技痒を覚えたのではないかと想像している。

竹枝歌も散曲も音楽抜きでは論ぜられない。しかし、文献資料だけでは、音楽性については何もいえない。ただ、楊維禎『西湖竹枝歌』の表現に音楽を連想させる部分がある。①の「蘇小」は、楽府の「蘇小小」の主人公である。②では、「唱」といい、「歌舞」という。③の「縷金衣」は、すなわち「金縷衣」で、楽府題。「琵琶」も出てくる。④の雲雨は『楚辞』の『高唐賦』を意識する。楊維禎によれば、「騷（楚辞）の下は楽府」（『沈氏今楽府序』『東維子集』卷十一所収）なのである。⑥でも、「琵琶」が出る。⑦に至っては、「竹枝歌」そのものが唱われ、「空侯（箏篋）」が伴奏される。そして、最後に楽府題の「公無渡河」が織り込まれる。

⑧「石新婦」は『鉄崖先生古楽府』卷一及び『鉄雅先生復古詩集』卷一に収められている「石婦操」と関係が有ろう。楊維禎が新たに作った琴操すなわち琴曲の楽府題である。

このように音楽関係の語彙がちりばめられている。劉禹錫の『竹枝』でも、aで南人が「唱」い、bでも「唱歌」といっているが、音楽関係はそれぐらいである。序で「短笛を吹き、鼓を撃ちて以て節に赴く」といっておきながら、楽器は一つも出てこない。土地の風俗、風景を記すのに熱心であり、音楽を連想させる点とはぼしい。

楊維禎は、劉禹錫の記述をいわば突き抜けて、本来の歌あり、踊りあり、楽器ありの、現実に生きている民謡としての「竹枝詞」に立ち戻ろうとしたのではないか。

むしろ、劉禹錫が『竹枝』を作るに際して模範とした『楚辞』（『四部叢刊正編』所収）の『九歌』の方が、音楽にかかわる表現に満ち満ちている。『東皇太一』、「枹を揚げて兮鼓を拊ち、節を疏緩して兮安歌し、竽瑟を陳べて兮浩唱す」、「五音紛として兮繁会す」。『湘君』、「参差（ふえの一種）を吹くも誰をか思うならん」。『東君』、「瑟を縋め兮鼓を交ち、鐘を簫らして兮籥を瑤らす」。『礼魂』、「礼を成して兮鼓を会し、芭を伝えて兮代わるがわる舞う、嬌き女倡いて兮容与たり」。巫女による歌舞と伴奏から成り立つ『楚辞』の世界にまで復古することを、楊維禎は目指しているといえないか。

一方、散曲も、元代では読む文学ではなかった。やはり、歌あり、踊りあり、楽器ありの芸能であった。先に引いた「沈氏今楽府序」にいう。「(沈)子厚は時時酒肴と今楽府とを持して至る。至れば必ず呉娃に命じて腔に度して酒を引き吾が為に寿せしむ」。楊維禎もまた自作を、伴奏付きで妓女たちに唱わせたり、舞わせたりしたのであることは、拙論の『楊維禎『続奩集』について』(『島大言語文化』一一号 二〇〇一年七月)で論じた。楊維禎は、歌舞劇団長よろしく、妓女をひきいて、各地でパーフォーマンスを繰り広げたらしいのであるが、それは散曲の盛行に一矢をむくいんとする試みであったのかもしれない。

過剰なまでの復古によって、最新の流行に対応するということ、楊維禎の姿勢はこれまでたびたび見たところである。娼妓の起源は遠く巫娼にあるという説もある。(王書奴編著『中国娼妓史』一九三三 一九八八上海三聯書店影印 第二章 巫娼時代 参照)新興の景勝地西湖で、眼前の声妓が唱う竹枝歌が、太古の巫女の雰囲気を濃厚に宿している。神々が西湖に集って、歌舞劇を演じているかのようである。その奇妙さの演出こそ、楊維禎の得意とするところであったに違いない。

十

さて、余論として、『西湖竹枝歌』のテキストのちがいについて考察する。

『元詩選』所収の『西湖竹枝歌』には、「一作」として、他のテキストとの異同に言及すること、二十三ヶ所の多きに及ぶ。それほどにテキスト間のちがいが大きいのは、楊維禎の手を離れて、この作品が広く流伝した証左といえるかも知れない。ただ、筆者はそれだけではないように思う。

テキストの系統は、大きく二つに分けられる。『鉄崖先生古楽府』所収、すなわち先に掲出した①から⑨の9首と、『元詩体要』所収の十首である。字句のちがいも大きくて、あるいは重要なことも知れないが、いまは取りあえず無視して、『元詩体要』所収の十二首の順序を示せば、①③⑤④⑧②⑨アイウである。アイウとしたものは左の如し。

ア水仙廟下是儂楼

楼前有儂蓮葉舟

行人苦道橫波急

不載行人西渡頭

水仙廟下は是れ儂が楼

楼前儂が蓮葉舟有り

行人苦ろに道う横波急にして

行人を載せず西渡頭と

イ採蓮能歌歌莫愁

因学吹笛唱梁州

不識黃雲隴水怨

吹作大堤楊柳秋

蓮を採り能く歌い莫愁を歌う

因りて笛を吹くを学びて梁州を唱う

識らず黄雲隴水の怨み

吹きて大堤楊柳の秋と作るを

ウ奴家即在西滕頭

不比春風蘇小愁

人道西湖女淫苦

安得有此青陵丘

奴家は即ち在り西滕頭

比せず春風蘇小の愁いに

人は道う西湖の女は淫苦なりと

安んぞ得ん此の青陵の丘の有ることを

『元詩体要』は⑥⑦を収めない。この⑥⑦には共通の特徴がある。それは、押韻法である。⑥の韻字は、「何」、「琶」、
「婆」、それぞれ詩韻（平水韻）における韻目は「下平五歌」、「下平六麻」、「下平五歌」。⑦の韻字は、「瓜」、「歌」、「河」、
それぞれ韻目は「下平六麻」、「下平五歌」、「下平五歌」。近体詩のルールから外れた押韻である。⑦は、なお、第一句
の韻をわざとずらす、宋代以後はやった「隣韻」のテクニクと見なせるかも知れないが、⑥は第二句の韻のみをずら
しているので隣韻とはいえない。これはどう考えたらよいのであろうか。

筆者は、恐らく古韻を用いたのだと考える。「歌」「麻」は上古において通押する。これは後世の段玉裁のいわゆる第

十七部であるが、おそらく南宋の呉棫（才老）による先駆的な古韻分類の書『韻補』（『景印文淵閣四庫全書』第二三七冊所収）が、下平九「麻」下に「古えは声を転じて「歌」に通ず」というのに、直接したがつたのであろう。『鉄崖先生古楽府』の張天雨（雨）の序に「今代善く呉才老の韻書を用い、古語を以て之を駕御するに、李季秋（孝光）、楊廉夫は遂に作者と称す」とある。古楽府作品において、楊維禎はしばしば叶韻を用いるが、この二首もその延長として考えられる。

その一方で、また、この時代の西湖付近の方言で二つの韻の音色がかなり類似していたのではないかという疑いをもつ。たとえば、現代の上海方言では、「歌」韻は「u」の韻母となり、「麻」韻もそれに近い「o」である。このように、他の方言と違ってどちらの韻目も、円唇的であるという特徴を持っているというようなことがあったとすれば、地方性を強調せんがために、この通押をわざと犯したともいえるのではないか。

音韻学の知識に乏しいので、厳密な議論を展開する力は筆者にはないが、もしも右の如き仮説が正しいとすれば、復古_古いにしえぶりを装うとともに、地方性_古におく_古にぶりををも印象に与える高度なテクニクといえよう。

ただ、このような高度な企みを籠めたとしても、多くの読者は単に奔放な拗体としか認識できず、楊維禎の思惑を理解できなかったであろう。それでは、『西湖竹枝歌』に唱和する作品を広く求めることはできない。散局の盛行に対抗して、自身の文学運動を展開することはできない。そこで、実際に世に公にするに際しては、⑥⑦の二首を除いたと筆者は考えている。

その傍証として、現存『西湖竹枝集』に収められている、楊維禎に和した作品には、このような通押の例は一つもないことがあげられる。現存『西湖竹枝集』は順序こそ違え、①から⑨の詩が全て載せられているが、それは本来の形ではなくて、あとから、⑥⑦が補われた。だから、和するものの念頭には⑥⑦はなかったと推定するのである。また、『元詩選』において、⑥⑦のみが他のテキストとの異同に言及しないのも、この二首が、ひろい流伝による変化を免れた、すなわち、公表されたものではないことをしめす傍証である。

それでは、『元詩体要』のみあらわれる三首アイウについてはどう考えるか。果たして楊維禎の作かどうかはおお

いに疑わしい。三首連続して下平十一尤韻を用いているのも、奇妙である。ただ、三首とも、同字の重複使用をしていること、全体の「尻取」的構造に組み込まれていること、特に最終のウの「蘇小」から最初の①の「蘇小」へと循環的な尻取構造が成立していること、三首とも近体詩の規則から外れている部分があること、イ「採蓮(曲)」、「莫愁(歌)」、「笛」、「唱」、「梁州」、「大堤(曲)」、「楊柳(詞)」、「ウ」「蘇小(小歌)」など、楽府題や音楽を連想させる語彙が多く含まれていることなど、楊維禎が『西湖竹枝歌』に要求したであろう条件を兼ね備えている。この三首が楊維禎の作品でなくても、十分に『西湖竹枝歌』の一員に加えられる資格があるのではないか。『元詩体要』本十首の形で、『西湖竹枝歌』が、当時流布されていた可能性があると筆者は今のところ考えている。

要するに、テキストによる違いに、筆者は、文学運動の主権者として、いかに世に受けいられる形で作品を公表するか、検討を重ねる楊維禎の苦心の様を読みとりたいと思うのである。

結論

楊維禎は常に人の意表に出ることを好み、なかなか尻尾のつかみにくい文学者である。たとえば、①の詩の後二句は、東西南北の四方の字をそろえるかに見えて、結局は「東」字を欠いて、「南」字を二度用いる。素朴な匂づくりのように見せておいて、素直に終わらせない。このような韜晦的な性格が強い人物であるから、ある程度、大胆な解釈を試みた。筆者の指摘したことは全作品にあてはまるわけではないから、単なる偶然だというそしりは当然受けるであろう。筆者自身が、不思議に思う点を取り上げ、まず筆者自身が納得できるように仮説を立てたというのが、正直なところである。

『西湖竹枝歌』は、楊維禎の天才によって易々と作られたように見える。しかし、彼の他の古楽府作品と同様、伝統回帰を目指す一方、新たな時代状況にも対応するという離れ業を実現すべく、研鑽を積んだ結果のようである。

今回は、形式面に偏って論を進めたが、もちろん、形式よりは内容が、読者の心をより強く打ったであろう。その内

容とは、どのようなものであったかを、理解するためには、楊維禎の他の竹枝歌や、同時代や後世の『西湖竹枝歌』に和した大量の作品群についても、分析をする必要がある。今後の課題としたい。