漢魏詩における寓意的自然描寫

―曹植「吁嗟篇」を中心に―

亀山　朗
武庫川女子大学

〔一〕寓意的自然描寫の典型的な例

――曹植の「吁嗟篇」――

自然の景物のなかに人間を寓した、いわば人間化された自然の描寫は、『詩經』以來のおおくの作品にみえる。C・S・ルーイスは、ヨーロッパ中世の寓意的戀愛詩を論じた著作『愛とアレゴリー』で、「非物質的なるものを圖示できる言葉で現わそうとするのは、思考と言語に本來的に備わった特徴である」(1)と言っているが、これは西洋に限ったことではない。そして、非物質的なる人間のこころを現わすための圖示できる言葉として普通に用いられたのが、自然を指示する言葉であったのも、洋の東西を問わぬことだったようだ。

ところで『詩經』には、〈興〉と呼ばれる技法があり、それが作品を成り立たせる重要な要素となっていることは、あらためて言うまでもあるまい。〈興〉とは、ひと口でいうなら、自然の巧みなシンボル化であり、漢魏の詩の寓意的自然描寫のあるものは、それを直接に受け繼ぐ。自然の中に人間生活のシンボルを感じとった作者が、詩句の上に自然と人間を並列に提示することによって、そのシンボルを浮かび上がらせる〈興〉の技法に、後の寓意的自然描寫の淵源があることは間違いない。

が、〈興〉についてはひとまず措こう。というのは、〈興〉と名付けられる技法は、本來、自然にシンボルをみる古代人獨特の不思議な、しかし古代人にとってはむしろ自然な感覺に基づくものと思われるからだ。自然の直視と人間の直視が渾然一體となるような精神土壤において、自然發生的に生まれたのが、後に〈興〉と呼ばれるようになる技法ではなかっただろうか。

（後世、その感覺は鈍磨した。そして、並置された自然

と人間をどう結びつけるか、注釋が必要となった。）

しかし、ここで問題とするのは、ひとつの表現技法として意識化された寓意的自然描寫なのだ。では、いつ頃から寓意としての地位が意識されて、詩句の中に用いられるようになったのか、[2] 難しい問題だが、少なくとも漢代の作品には、そう認められる表現がかなり盛んに出てくる。そして、漢末の建安前後の詩人によって、意識化された寓意的自然描寫は、その表現の領域を擴大し、曹植の「吁嗟篇」にいたって、ひとつの完成の域に達するのである。ここにいう寓意的自然描寫とは何か、その典型を示す意味でも、ここではじめに「吁嗟篇」を擧げるのが適當であろう。

①吁嗟此轉蓬　吁嗟　此の轉蓬
居世何獨然　世に居る　何ぞ獨り然るや
長去本根逝　長く本根より去りて逝き
夙夜無休閒　夙夜　休閒無し
東西經七陌　東西　七陌を經
南北越九阡　南北　九阡を越ゆ
卒遇回風起　卒に遇う　回風の起き
吹我入雲間　我を吹きて雲間に入らしむるに
自謂終天路　自ら天路を終えんと謂うに
忽然下沈淵　忽然として下って淵に沈む
驚飄接我出　驚飄　我を接えて出だし
故歸彼中田　故より彼の中田に歸す
當南而更北　當に南すべくして更に北し
謂東而反西　東せんと謂うに反って西す
宕宕當何依　宕宕として當に何れにか依るべき
忽亡而復存　忽に亡びて復た存す
飄飄周八澤　飄飄として八澤を周り
連翩歷五山　連翩として五山を歷
流轉無恆處　流轉して恆の處無し
誰知吾苦艱　誰か吾が苦艱を知らんや
願爲中林草　願わくは中林の草と爲り
秋隨野火燔　秋　野火に隨いて燔かれなん
糜滅豈不痛　糜滅するは豈に痛ましからざらんや
願與根荄連　願わくは根荄と連ならん

もとの根を離れた蓬が、風に吹かれるままに東西南北、あてもなく轉がっていく。つねに翻弄されて、いつどこで果てるとも知れない。この蓬の不安苦しみは誰にもわからない。むしろ林の草となって、秋の野火に燒かれた方がましだ、とうたわれる轉蓬が、故郷を失くしたある人物の境涯をものがたっていることは言うまでもない。が、ある人物とは誰か。『三國志魏書十九陳思王傳』の太和六年の條には、「(植) 十一年中にして三たび都を徙され、常に汲汲として歡ぶこと無し、遂に疾を發して薨ず、時に年四十一」とあり、その裴松之注に、「植常て琴瑟調歌を爲る、辭に曰く」として、この詩を全篇引用している。裴松之は、轉蓬に寓された人物が、作者である曹植自身だと考え、かつこの詩の制作時期も、作者の卒年からあまり離れないところに位置づけたものと思われる。おそらくそう考えるのが妥當であろう。樂府では、作者は、第三者の立場にたって他者のことをうたうという體裁をとるのが普通だが、その實、他者イコール作者であることも、決して珍しいことではない。ここでも曹植は、いちおう第三者の立場から、轉變極まりない不幸な人物を、轉蓬という自然物のかたちをかりて具體化しているのだが、それは彼自身の晩年の自己の姿のイメージを具象化したものにほかならなかっただろう。

さて、寓意的自然描寫というとき、筆者は究極的には、こうした自然の擬人化によってできた寓意詩——ある特定の人物を表現するという明確な意圖のもとに、自然を人工的につくりあげる詩——を念頭においているのである。「吁嗟篇」は寓意詩としては比較的早い時期に屬するものであろう。このような表現にいたる寓意的自然描寫の變移をたどり、あわせて、その一頂點たる「吁嗟篇」を分析するのが本稿の目的である。

だがわれわれは、その糸口をどこにみつけたらよいだろうか。それを探るために、「吁嗟篇」以前の詩における「轉蓬」ないしそれに類似する言葉の用例を檢討してみる。

轉ぶ蓬という自然現象は、言うまでもなく、曹植の時代になって發生したことではない。にもかかわらず、詩人が

それに注目しだしたのは、漢代になってからのようである。(3)
それ以前はどうであったか。『詩經』では、「衞風・伯兮」に、比喩として用いられた例がひとつある。

②自伯之東　伯の東にゆきて自り
首如飛蓬　首は飛ぶ蓬の如し

みだれた頭を、飛ぶ蓬のようだと形容したのである。
「首」と「飛蓬」との類比關係を發見したわけだが、それはかたちあるものどうしの類比關係にすぎない。(4)ところが漢代以後、詩人は、かたちある轉蓬とかたちなき人間の事象との間の類比關係を認めるようになった。

③轉蓬離本根　轉蓬本の根を離れ
飄之畏長風　之を飄すれば長風を畏る
（藝文類聚八十二引古詩）

④孤蓬轉霜根　孤蓬　霜根を轉ず
（藝文類聚八十二引古詩）

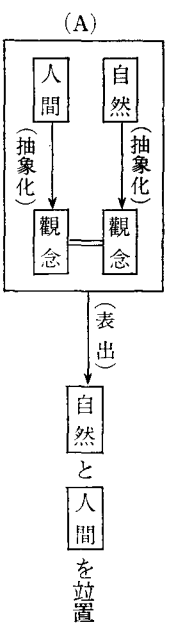
⑤翩翩飛蓬征　翩翩として飛蓬征き
愴愴遊子懷　愴愴として遊子懷う
故鄉不可見　故鄉　見る可からず
長望始此回　長望して始めて此に回る
（古八變歌）

⑥田中有轉蓬　田中に轉蓬有り
隨風遠飄揚　風に隨いて遠く飄揚す
長與故根絕　長く故の根と絕え
萬歲不相當　萬歲　相い當らず
（曹操・却東西門行）

⑦翩翩飛蓬常獨征　翩翩たる飛蓬　常に獨り征く
有似遊子不安寧　遊子の安寧ならざるに似たる有り
（魏明帝・燕歌行）

③④は斷片として傳わるのみで推測にたよるしかないが、背後にはおそらく、人間の事象への連想がはたらいているだろう。⑤では、飛びゆく蓬を見た旅人が望郷の念いにとらわれる。それは「飛蓬」が、旅人自身の境遇を目にみえるかたちで現わしていると認めたからである。また⑥は、故郷を遠く離れて轉戰する兵士をうたうもので、ここでも「轉蓬」は、そうした兵士の姿を象徴する景物として詩中に挾みこまれた。⑦は、詩全體の主題としては、うつろいやすい人生への歎きであるが、それがちょうど旅人のように不安定だというのであり、そうした觀念をひき出す具體的なイメージとして提示されたのが、「飛蓬」の句である。

このように、「轉蓬」・「飛蓬」という比喩的イメージの比喩性の根據は、はじめの外觀と外觀の類比から、漢代以降は、觀念としての類比、すなわちあてどもない動きとか不安定さといった觀念的な類比に變化した。これは、自然と人間の兩面での抽象化が進んだことを意味する。圖式化すれば次のようになるだろうか。



自然觀照の深まりは、人間觀察の深まりに對應しているのだ。轉蓬・飛蓬に變わりがあるわけがない。變わったのは、それをどう解釋するか、そこから何を抽きだすかである。

さて、「吁嗟篇」以前に轉蓬のイメージが、觀念の比喩象徴として解釋されたということは重要である。外面的な類比關係の發見からは自然の擬人化は生まれない。內面的な類比關係の發見こそが、自然の擬人化の第一の基盤である。したがってわれわれは、圖式(A)を一應の起點とすることにしよう。が、そこから直ちに「吁嗟篇」の表現につながるかといえば、もちろんそうではなく、兩者の間にはなお大きなへだたりがある。そのへだたりを埋めると思われる寓意的自然描寫を、以下順を追ってみていくことにする。

〔二の一〕　うたの〈枕〉としての寓意的自然描寫

人が自然を前にしたとき、そこから何らかの感情を觸發されるのは、ごく普通のこころの動きではないだろうか。それを詩人は、既に『詩經』の頃から、そのまま詩の構成にとり入れている。こころの表現の前提としての敍景である。また、魏晉の詩にしきりに出てくる、「物に感じて……」・「物に觸れて……」という言い方は、そうした人間にとって自然なこころの動きを自覺化したものとして注目される。

考えてみれば、自然を描くことそれ自體が獨立した價値をもつ、いわゆる純粹な敍景があらわれるのはずっと後のことで、それまでは、どこかに人間とのつながりが顯在化されない限り、敍景は存在しようがなかったに違いない。そのためには、はじめに敍景つぎに人間の表現という構成をとることが、最も無理がなかったのであろう。敍景表現はもともと、その逐義的な意味のほかに、何らかの人間的な意味を、必ずどこかでになわされていた。

ところで、そうした敍景本來の意味の二重性を、さらに積極的に表面におし出すとき、つまりそれを明瞭に意識化してひとつの修辭として利用していくとき、當初、屬目の對象から離れることのできなかった敍景――同時に人間からも離れることはできなかったわけだが――は、やがて對象を必要としなくなり、遂には言葉だけで歩き出すようにもなろう。そのことは、前章でみた轉蓬の用例にも、ある程度あてはまるであろう。（特に⑦「燕歌行」の「翩翩飛蓬常獨征」は、文脈上、屬目の景とは言い難く、したがって、圖式(A)は、⑦にはもはや適用できないであろう。後出、圖式(B)參照。）が、それがさらに顯著となったとき、詩人は擬人化という思考法を、はっきりと自分のものとしているのである。

⑧青青陵上柏　　青青たる陵上の柏
磊磊磵中石　　磊磊たる磵中の石
人生天地間　　人の天地の間に生まるるは
忽如遠行客　　忽として遠行する客の如し

斗酒相娛樂　　斗酒もて相い娛樂し
聊厚不爲薄　　聊か厚くして薄きを爲さず
…

（古詩十九首第三首）

⑨翩翩堂前燕
冬藏夏來見
兄弟兩三人
流宕在他縣
故衣誰當補
新衣誰當綻
…

翩翩たる堂前の燕
冬は藏れ　夏は來り見る
兄弟　兩三人
流宕して他縣に在り
故き衣は誰か當に補うべき
新しき衣も誰か當に綻うべき

（豔歌行二首一）

⑩冉冉孤生竹
結根泰山阿
與君爲新婚
兎絲附女蘿

冉冉として孤り生うる竹は
根を泰山の阿に結ぶ
君と新婚を爲すは
兎絲の女蘿に附くがごとし

兎絲生有時　　兎絲　生ずるに時有り
夫婦會有宜　　夫婦　會うに宜しき有り
千里遠結婚　　千里　遠く結婚し
悠悠隔山陂　　悠悠　山陂を隔つ
…

（古詩十九首第八首）

⑪種葛南山下
葛蔓自成陰
與君初婚時
結髮恩義深
歡愛在枕席
宿昔同衣衾
…

葛を種う　南山の下
葛は蔓のばして自から陰を成す
君と初めて婚せし時
結髮　恩義深し
歡愛　枕席に在り
宿昔　衣衾を同じくす

（曹植・種葛篇）

これらの例の冒頭の二句は、いずれも、次にくる句ないし言葉をひき出すためにおかれた、いわば〈枕〉にあたる

寓意的自然描寫である。すなわち――

⑧、「青青たる陵上の柏、磊磊たる磵中の石」というのは、李善が「言うこころは長えに存するなり」というように、不變という觀念の比喩的形象化であり、三・四句「人の天地の間に生まるるは、忽として遠行する客の如し」という觀念に對比するものとして、冒頭に提示された。ある觀念をもちだす前提として、それと反對の觀念を自然物によってあらわしたのである。

⑨、これも⑧と同じ。「翩翩たる堂前の燕、冬は藏(かく)れ夏は來り見(あらわ)る」、やしきの前をとぶ燕は、冬にはどこかにかくれても、夏には必ず戻ってくるという自然描寫は、三・四句「兄弟兩三人、流宕して他縣に在り」、兄弟は家を出たまま歸ってこないという人間の事象を、對比的にひき出す。

⑩、「冉冉として孤(ひと)り生うる竹は、根を泰山の阿に結ぶ」について李善は、「竹の根を山の阿に結ぶは、婦人の身を君子に託すに喩う」と解說する。つまりここでは、第三句「君と新婚を爲す」を言うために、一本の竹が山すそに生えているという風景でもって、それをあらかじめ暗示したのである。

⑪、「葛を種う南山の下、葛は蔓(つる)のばして自から陰を成す」は、『詩經』以來頻用されてきた、つる性の植物がからみつくという、男女の性的關係を卽物的に比喩するイメージ(「周南・樛木」・「庸風・葛生」等)を、踏襲したものである。ただここでは、當初の卽物性は薄れ、むしろ觀念的に用いられている。すなわち起二句は、次の「與君初婚時」の「婚」という言葉をひき出す〈枕〉と考えられる。

以上、いずれの冒頭の敍景も、次にくる句ないし言葉と固く結びつき、兩者あいまって、詩全體の導入部を形成しているのである。

ところで、これらの冒頭の表現が、『詩經』の〈興〉の技法を繼承したものであるということは、いちおうここで確認しておかなければならないであろう。その指摘はすでにあり、たとえば古詩十九首についてみようとするならば、隋樹森編『古詩十九首集釋』が便利である。なお、興的表現は、漢代の素朴な民歌の中にもまま見られる。參考まで

に一例を示せば、

⑫菟絲從長風　菟絲　長風に從うも
根莖無斷絕　根莖　斷絕する無し
無情尙不離　無情すら尙お離れざるに
有情安可別　有情　安(いずく)んぞ別る可けんや

（古絕句四首其三）

無情の菟絲でさえ風になびいてもその根や莖が切れることはないのに、有情の人間が、どうして別れることができるかとうたう。これは素朴な戀のうたであろう。興的表現は、『詩經』の時代からあとも、生きつづけていたわけである。が、⑧～⑪の冒頭の表現でみるべきは、何といってもそれをひとつの修辭法として、はっきりと意識化した點である。つまりそこでは、興的表現を、詩の導入という詩を組み立てる一單位――小道具として活用したのである。

意識化といえば、また次のような例もある。

⑬青青園中葵
朝露待日晞
陽春布德澤
萬物生光輝
常恐秋節至
焜黃華葉衰
百川到東海
何時復西歸
少壯不努力
老大徒悲傷

青青たる園中の葵
朝露　日を待ちて晞く
陽春　德澤を布き
萬物　光輝を生ず
常に恐る　秋節の至り
焜黃して華葉の衰うるを
百川　東海に到り
何れの時にか復た西に歸る
少壯にして努力せずんば
老大して徒らに悲傷せん

（長歌行二首其一）

ここでは、樂府「長歌行」に一般的な主題である「人生のはかなさ」という觀念を、三つの諺的な自然描寫によって、萬人の納得できるようなかたちで示し、それを論據として、結句「少壯にして努力せずんば、老大して徒らに悲傷せん」を導き出すという構成がとられている。こうした諺的な自然描寫自體は、『詩經』から漢魏の詩まで、まん

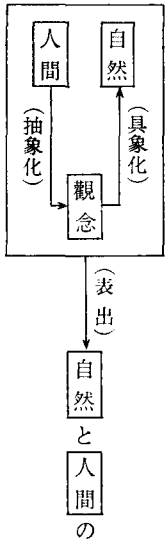
べんなく見ることができるが、そのはじめはやはり無意識のうちに人間の側にひきよせられた自然であり、長い時間を經るうちに、やがて諺として習俗化し固定化していったものであろう。それも寓意的自然描寫の一種と考えることができるが、ここではそれを三つ疊みかけ、諺的表現の比喩性を意識的に強調したのである。

われわれはここまで、詩の冒頭に出てくる寓意的自然描寫に範圍をしぼって、みてきたわけである。それは、意識化という點からすれば、わかり易い例であったと思う。もちろん、例を冒頭に限る必要はないのだが、それを全體の代表として論を進めることに、別段不都合はないであろう。

さてそこで、こうした寓意的自然描寫がでてきたとき、受け手の側に立って考えるならどうであろうか。受け手はそこで、一瞬立ちどまらねばならないであろう。そしてそこからある觀念を抽象することが要求されるのである。それに伴うこころよい抵抗感に、これらの表現の效果は求められたのであろう。（抵抗があまり強くては臺無しである。敍景のすぐ次にそれと固く結びつく人間の表現がきて、敍景の意味のなぞときをするのは、抵抗が強すぎないための保障であろうか。だが弱すぎてもおもしろくない。）物に感じてこころをうたうという人間にとっては自然な意識の流れ、それに沿いながらも作者は讀者を、敍景の比喩性を強く主張することにより、自分の意圖する方向に巧みにひっぱっていくのである。それは作者の計算である。ところで、そうした效果を生む作者の計算とは何か。そこにはいかなるメカニズムが存在するのか。

おそらく作者は、眼前の自然から觀念を抽象するという圖式(A)の段階は、すでに越えている。その段階をふまえたうえで、自然から觀念を抽象するのとは逆に、觀念から出發し、觀念を具象化するために自然を利用するという段階に達しているのである。それは圖式(A)の矢印を、ちょうど逆にたどることになる。

(B)



の並置

このように發想の順序を逆轉させることが、すなわち擬人化という思考法の基本であったといえよう。

屬目の自然に人間の比喩象徴を求める、言いかえれば現實の自然に人間を投影する(A)から、人間にあわせて自然を取捨選擇する(B)への進展。それはすなわち、自然と人間の類比關係という座標軸の定着を意味する。そしてその座標軸のうえに新たな創造がなされていったとき、やがては「吁嗟篇」のごとき寓意詩が生まれるのである。

〔二の二〕 詩の內容全體の比喩・象徴としての寓意的自然描寫——(B)の充實——

前章でみたのは、ひとつの觀念をひき出すために置かれた、つまりある觀念との結びつきが意圖的に强調された寓意的自然描寫だった。が、人間の事象をうたうに先だって自然をえがくという構成は同じでも、その冒頭の自然描寫が、次にうたわれる內容全體を比喩、象徴している場合がある。それも一種の興的表現といえるのだが、擬人化という面からはどう考えたらよいのだろうか。ともかくまず、いくつかの例をみることにしよう。

⑭孔雀東南飛——

五里一徘徊——

十三能織素　十三　能く素を織り

十四學裁衣　十四　衣を裁つを學ぶ

十五彈箜篌　十五　箜篌を彈き

十六誦詩書　十六　詩書を誦す

十七爲君婦　十七　君が婦と爲り

心中常苦悲　心中　常に苦悲す

…

孔雀　東南に飛び

五里　一たび徘徊す

（爲焦仲卿妻作）

以下、主人公の結婚後の人生がうたいつがれていくが、そのだいたいの內容は、詩に付された序文から窺うことができる。

漢末の建安中、廬江府の小吏仲卿の妻劉氏は、仲卿の母の遣る所と爲り、自ら誓って嫁せず。其の家之に逼るや、乃ち庭樹に縊る。時人之を傷み、詩を爲りて爾云う。

乘桴何所志　　桴に乘りて何の志す所ぞ
吁嗟我孔公　　吁嗟　我が孔公
（曹植・盤石篇）

とすれば、こうした內容の冒頭におかれた二句「孔雀東南に飛び、五里一たび徘徊す」は、離別した夫婦の一方が一方を求めるさまを象徵するものであろう。それはこの詩の主題を、まず冒頭で集約化することに他ならない。

⑮盤盤山巔石―　盤盤たる山巔の石
飄飄澗底蓬―　飄飄たる澗底の蓬
我本泰山人　　我は本と泰山の人なるに
何爲客海東　　何爲れぞ海東に客たる
…　　…　　…
（中略）
…　　…　　…
仰天長歎息　　天を仰いで長歎息し
思想懷故邦　　思い想いて故邦を懷しむ

ここでは起二句「盤盤たる山巔の石、飄飄たる澗底の蓬」で、ひとところに動かない石と變轉極まりない蓬とを對比し、それによって人生のふたつのあり方を暗示した。そして、第三句以下では、こんどは具體的に、海上をさすらう旅人の心情がえがかれていく。そうしたあてどもない旅の暮しを、第二句の澗底の蓬は象徵しているのであり、第一句の山巔の石は、そんな暮しをする旅人とは正反對のものとして、それを際だたせているといえよう。

⑯浮萍寄清水―　浮萍　清水に寄り
隨風東西流―　風に隨いて東西に流る
結髮辭嚴親　　結髮　嚴親を辭し
來爲君子仇　　來たりて君子の仇と爲る
恪勤在朝夕　　恪勤すること朝夕に在りしに

無端獲罪尤　　端無くも罪尤を獲う
…
（曹植・浮萍篇）

これは建安詩によくみられる、いわゆる棄婦の情をうたった詩である。すなわち、はじめは睦まじい生活だったのに時とともに夫の心は別の女に移り、妻はひとり樂しかった日々を思い出しつつ、現在の悲しい境遇に胸を痛めているというのが、第三句以下のだいたいの内容である。そうした妻の姿を起二句「浮萍清水に寄り、風に隨いて東西に流る」が集約的にあらわしていることは、一讀して明らかであろう。なお、この「浮萍篇」は、先に擧げた同じ曹植の作品⑪「種葛篇」と、内容的にはほとんど完全に一致するものでもある。ただ、冒頭の表現に大きな違いがあるわけで、「種葛篇」の「種葛南山下、葛蔓自成陰」が、次にくる「婚」という言葉との結びつきにおいてつかわれた、あくまで主文に從屬する小道具であったのに對し、ここでの冒頭の敍景は、以下の表現全體と重層的に關係して、表現に厚みを加えるという效果をもたらしているのである。

さて、以上擧げた例においては、自然と人間の類比關係自體が、詩を構成する大きな柱となったといえよう。もちろん、『詩經』でも、自然と人間の類比たる〈興〉の技法が、詩を支える基本にあったが、ここでは、人間の表現の方がはるかに複雜周到なものとなり、冒頭の敍景は、それに拮抗し得るようなものでなければならなくなったのである。これは、自然と人間の類比關係そのものの充實を意味するであろうし、あるいはまた、興的表現を詩の複雜化という新しい局面に、より高度なしかたで適應させることでもあっただろう。（詩の飛躍的な發展の中で、〈興〉をそのまま受け繼ぐだけでは、それは詩の小道具に縮小されざるを得ない。）それはやはり、自然を擬人的にあつかうことにおけるひとつの進展だったと思われる。[5]

しかしながら、それをあまり强調しすぎるわけにもいかない。⑯「浮萍篇」など、冒頭の二句は、比較的よく第三句以下の内容全體と響きあうイメージを提供しているが、⑭「爲焦仲卿妻作」⑮「盤石篇」では、冒頭の印象はあま

り強く尾をひかない。あるいは作者はここでは、冒頭の敍景にそれほどの強い效果を期待していなかったのかも知れない。よく考えれば以下の表現と重なりあうのだが、詩の入り口として、なんとなく氣分的に納得して次に讀み進めばよいぐらいの輕い意味も、冒頭の敍景にはあったように思う。

（なぜ、簡單に、氣分的に納得して詩に入ってゆけるのかということが、實は重要である。それは、寓意的自然描寫の本質にかかわる問題だと思われるからだ。が、それについては後に觸れよう。）

類比關係そのものの充實といったが、ここではそれがまだ、人間の側だけに留まっているのである。それをより完全なものとするには、やはり自然の側でも、表現を何らかの方法で充實させる必要がある。そしてその方法としては、自然描寫の方を、人間の表現に卽して量的に擴大することが、まず考えられよう。次にあげる曹植の「棄婦篇」は、その例として理解できる作品である。

⑰石榴植前庭　石榴　前庭に植う
綠葉搖縹青　綠葉　縹青を搖がす
丹華灼烈烈　丹華　灼として烈烈
璀彩有光榮　璀彩　光榮有り
光榮曄流離　光榮　曄として流離し
可以處淑靈　以て淑靈を處らしむ可し
有鳥飛來集　鳥有り　飛び來りて集まり
拊翼以悲鳴　翼を拊って以て悲鳴す
悲鳴夫何爲　悲鳴　夫れ何爲れぞ
丹華實不成　丹華　實成らざればなり
拊心長歎息　心を拊って長歎息す
無子當歸寧　子無くんば當に歸寧すべし
…　…
（中略）
…　…
收淚長歎息　淚を收めて長歎息す
何以負神靈　何を以てか神靈に負かんや
招搖待霜露　招搖　霜露を待つ

何必春夏成　何ぞ必ずしも春夏に成らん
晩穫爲良實　晩穫は良實爲り
願君且安寧　願わくは君　且く安寧なれ

ここでは作者は、擬人化という思考法を驅使して、冒頭の敍景を大幅に擴大させた。それは、後半第十一句以下でうたう、子ができないが故に棄てられた妻のことを、美しく茂り花咲いても實をつけない石榴という自然によって、より周到に形象化しようとする作者の明らかな意圖によるものとみてよい。そのために作者は、自然と人間のあいだを自由に往來し、みずからの意圖にかなった自然を人工的につくり出した。（同樣に理解できる例としては、後出㉒、曹植の「雜詩六首其二」がある。）

さて、このような方向に冒頭の敍景を擴大していくと、それは必然的に、それまで人間の表現に從屬していた敍景の地位をひきあげることになろう。敍景の擴大は、人間の表現を包みこむかたちでなされていく。冒頭の敍景は、こうして寓意表現として首尾完結する傾向を示しはじめるのである。とすれば次にくるのは何か。言うまでもなく、人間の表現の前提でない、人間の表現によるなぞときを必要としない、それのみで獨立した寓意的自然描寫すなわち寓意詩である。

〔三〕　寓意的自然描寫を主要素として成り立つ詩

これまでは、自然と人間を類比させた表現――興的表現――に焦點をしぼって、やがて「吁嗟篇」の表現につながるであろう寓意的自然描寫の進展を、段階づけてみた。それは簡單にいえば、自然の比喩的なイメージの意識的な利用の進展をたどり、その擴大化の延長上に、寓意詩の出現を想定するものであった。

だが、寓意詩をみちびき出すものとして、われわれは、もうひとつ別の表現の流れにも注意する必要がある。というのは、一見寓意詩とみまがう、人間化された自然描寫のみで成り立つ詩が、漢代の作品中にかなり多くみつかるの

である。それらはまだ寓意詩と呼ぶには不充分な作品であり、その前段階として理解しなければならない。たとえば次のような作品である。

⑱南山石嵬嵬　南山　石　嵬嵬たり
松柏何離離　松柏　何ぞ離離たる
上枝拂青雲　上枝は青雲を拂い
中心十數圍　中心　十數圍
洛陽發中梁　洛陽　中梁を發し
松樹竊自悲　松樹　竊(ひそ)かに自ら悲しむ
斧鋸截是松　斧鋸もて是の松を截(き)り
松樹東西摧　松樹　東西に摧(くだ)かる
…　…　…
（中略）
…　…　…
本是南山松　本と是れ南山の松なるに
今爲宮殿梁　今は宮殿の梁と爲る
（豔歌行二首其二）

ここでは、南山に高くそびえていた松が切り倒されて、都の宮殿の梁とされたことが、あたかも一人の人間の運命を語るかのような調子でうたわれている。これは松を人間化した作品である。しかしそれは何のための人間化なのか、考えてみる必要がある。つまりそれは、ある人間を表現するという意圖のもとに、自然を人工的に再編成するものなのかどうか。（もしそうであるなら、われわれはそれを寓意詩と呼ぼう。）

おそらく作者には、まだそこまでの意識はなかったであろう。前に、自然を描くことそれ自體が獨立した價値をもつ、いわゆる純粹な敍景があらわれるのはずっと後のことで、それまでは、どこかに人間とのつながりが顯在化されない限り、敍景は存在しようがなかった、と書いたが、その顯在化の方法としては、はじめに敍景つぎに人間の表現という構成をとることのほかに、自然を人間にひきよせて解釋し、人間的に變形するということも、意外に早くからおこなわれていたのではないかと思う。要するに、人間的な意味づけのできない自然は、當初、興味の對象とはなら

なかったはずで、ここでは、そうした自然のあつかい方のひとつとしての自然の人間化の域を、あまり出ていないと考える方がよいように思うのである。[9]（幼児が自然物のことを、あたかも人間であるかのように話すやり方を、思い出せばよいかも知れない。それを寓意と呼ぶことは、もとより不可能である。）

われわれは、こうした表現から寓意詩へという流れを、興的表現から寓意詩へという流れに並行させて、考えておく必要がある。だがそれは、どのようにして寓意詩へと近づいていくのだろうか。いろいろ考えられるだろうが、ここでは、自然を人間化することのおもしろさ——遊戯性の表面化ということに注意してみたい。

⑱「豔歌行二首其二」にしても、作者が自然に人間の顔つきをさせることのおもしろさに氣付いていることは、ほぼ確實であろう。とすれば、いずれそこから、そのおもしろさを狙いとした作品がでてくることは容易に想像がつく。

⑲橘柚垂華實　橘柚　華實を垂れ

乃在深山側　乃ち深山の側に在り
聞君好我甘　君の我が甘きを好むを聞き
竊獨自雕飾　竊かに獨り自ら雕飾す
委身玉盤中　身を玉盤の中に委ね
歷年冀見食　歷年　食されんことを冀う
…

（古詩三首其一）

「君の我が甘きを好むを聞き、竊かに獨り自ら雕飾す。身を玉盤の中に委ね、歷年食されんことを冀う」という言い方は、⑱の松にくらべ、人間化ははるかに巧妙になっているといわねばなるまい。ここまでくると、男をまつ女の心情を表現するための自然の人間化なのか、橘柚をえがく手段としての人間化なのか、どちらとも言い難いし、また、どちらでもよい。重要なのは、この詩の中心、自然を人間化するということの背後に、なぞかけとなぞときという作者のあそびの精神が大きく作用していると思われることだ。

このように、自然をいかに巧みに人間化するかというあ

そびの精神に支えられた作品が、漢から魏にかけて、ほかにもいくつか見出されるのである。[7] それらによって、寓意的自然描寫が、表現としての實質的な成長をとげたであろうことには、ほとんど疑いの餘地はあるまい。そして、そのことがまた、寓意詩「吁嗟篇」の表現を準備していったであろう。

さてその中で注目されるのが、建安の七子のひとり劉楨である。劉楨には、自然を人間化してあつかうことへの嗜好があったようで、『藝文類聚』には「木部」と「草部」に各一首、⑲に類した作品が、不完全ながら傳わっている。[8] が、注目されるのはそれではなく、『文選』卷二十四に收められた「贈從弟三首」である。そこでは、第一首で、深い澤にひとしれず茂る清らかな蘋藻が、第二首で、眞冬の強風や冰雪にもめげず、綠をたたえて山上に力強く立つ松が、第三首で、黃雀と羣いるのを羞じて、獨り南嶽で來儀する時を待つ鳳凰が、えがかれている。第二首を擧げてみよう。

⑳亭亭山上松　瑟瑟谷中風
風聲一何盛　松枝一何勁
終歲常端正　豈不懼凝寒
松柏有本性

亭亭たる山上の松　瑟瑟たる谷中の風
風聲　一えに何ぞ盛んなる　松枝　一えに何ぞ勁き
冰雪　正に慘悽たるに　終歲　常に端正たり
豈に凝寒に懼わざらんや　松柏　本性有り

ここにはもはや遊戯性はみあたらない。これが從弟のすぐれた人格をたたえ、あわせて作者劉楨の理想を具象化した作品であることは明白である。つまりここでは、作者は、ある人間を寓するという明らかな意圖をもって、自然を人間化している。（ただし、第三首の場合、鳳凰はもともと空想上の鳥で、ということは、もともと人間精神の表現として創造されたものだから、ここで同列にあつかうことはできない。）これははっきりと寓意詩と呼べる作品である。

あるいはまた、この詩は、前章でみた興的表現における

寓意的自然描寫の、進展の延長上に位置づけることもできる。すなわち、人間の變わらぬ節操の比喩として、こうした松のイメージを用いることは、『論語』以來廣くおこなわれており、その意味での自然と人間の類比關係は定着していた。しかしここでは、その類比關係を利用して、人間の內面に對應するように自然を再編成し、それのみで一篇の詩が完結するようにしたのである。それは言いかえるなら、自然の擬人化という表現技法を、寓意詩という樣式にまで高め、ひとりだちさせたことに他ならない。

というところで、次にはいよいよ「吁嗟篇」の檢討にはいる。が、その前に、これまでみてきた例全體に關して、どうしても觸れておかなければならないことがある。それは、寓意的自然描寫とは基本的に、作者の個別的な想念を、なまのままに表現するものではないということである。

たとえば、うたの〈枕〉としての寓意的自然描寫や全體の比喩・象徵としての寓意的自然描寫であるが、われわれ現代の讀者がそこから受けるのは、正直なところ、類型的で形骸化された表現という印象ではないだろうか。だが、まさにそこのところが重要なのである。「人間とは教えられるより思い出させられる方を好むもの」[9]である。寓意的自然描寫は、別に常套句たることを否定しない、それどころか、逆にそのことによって、詩に安定感をあたえ、讀者には安心して詩の中に入ってこれるようにする。表現者と受容者との連帶感を保證するのが、寓意的自然描寫なのである。今ここでみた自然を人間化することにおける遊戲性にしても、そうした連帶感を基礎としてこそ成り立つのであり、そこから逸脫したところでは意味をなさないことは、言うまでもない。

これは、寓意詩一般を考えるうえでも、是非とも確認しておく必要がある。

それと關連して、こうした寓意的自然描寫を實際に活用している場所が、おおむね集團で共有される詩、すなわち、うたう者ときく者とが同一の地平に立って、感情を分かちあうような詩であったことも、當然といえば當然だが、やはり注意しておかなければならないであろう。まずここで

は、漢代の古詩・古樂府を多く擧げたが、それらはことわるまでもなく、個を傳達する意志の稀薄な詩であった。が、そのほかに、詩が個の傳達の手段としての性格をようやく顯著に示しだす建安以降の詩についても、例擧したほとんどが樂府なのである。樂府もまた、第一義的には、人々に共有されるべきうたであった。

要するに、寓意的自然描寫は、集團で共有し得る、ある普遍的な座標軸を提供する、開かれた表現ということができる。そして寓意詩は、そうした寓意的自然描寫のもつ性質を、巧みに利用するのである。

⑳「贈從弟三首其二」でいうなら、從弟を松に寓するというのは、從弟を普遍的な座標の上に位置づけていることになる。そこでは、從弟の個にかかわる微妙なひだは切りすてられ、かわりに類型的なイメージの輪郭が際立たせられたのである。何のために……。從弟をある典型の中に嵌め込むことで、それに普遍的な價値を附與するためである。

發想の樣式としては、「吁嗟篇」についても、同じことが言えるであろう。ただ「吁嗟篇」の場合、特筆すべきは、曹植が寓意詩という樣式を、ぎりぎりの狀況にまで追いつめられたところで採ったということである。そこのところをどう理解すればよいのか。曹植にとって、寓意詩とは何であったのか。そのあたりから、「吁嗟篇」の檢討をはじめることにしよう。

〔四〕　詩人の孤立化と寓意詩

曹植ほど、その生涯の前半と後半できわだった對照を示す詩人は、そう多くないのではないだろうか。事はあまりにも有名だが、その生涯の前半、鄴都に居て、多數のすぐれた文人たちにまじり、自他ともに許すその中心的存在として、己が文學的才能を縱橫にふるった得意の時期にくらべ、王侯として、都を離れて封地を轉々とする慘澹たる後半の生涯は、まさに眼をおおうばかりである。王侯とはいえ、實際は、過酷な法制に縛られて、日々の生活は不自由きわまりなく、『資治通鑑』卷六十九には、その樣子が次

のように記されている。

（黄初三年）夏、四月、鄄城侯植を立てて鄄城王と爲す。是の時、諸侯王は皆寄地空名にして其の實無し。王國には各おの老兵百餘人有りて以て守衞を爲し、千里の外に隔絶して、朝聘を聽さず、爲めに防輔監國の官を設けて以て之を伺察す。王侯の號有りと雖も匹夫に儕しく、皆布衣爲らんと思うも得る能わず。法は既に峻切にして、諸侯王の過惡日びに聞ゆ。

この時期を通じての曹植の最大の關心事が、中央からしめ出され、行動の自由と發言の場を奪われた自己の立場を、いかにして回復するかにあったとしても、何ら不思議とするに足らないであろう。事實、その後半生における表現活動をみるなら、精力の多くがそこに注がれている。

まず、自己回復のための最も直接的な方法としては、上疏があった。事あるごとに出された上疏は、あるいは政治に自ら參畫することを求め、あるいは肉親との自由な交際を願うものである――「求自試表」「求通親親表」等。

また、詩によってそれを圖った例も多い。たとえば、「責躬詩」・「應詔詩」など、文帝に對して自己の衷心を吐露して、切實である。だがここでは、それよりも後に作られたであろう「朔風詩」を擧げてみる。それは、飛蓬のイメージを用いる例としても、注目される作品である。

㉑仰彼朔風　彼の朔風を仰ぎ
用懷魏都　用って魏都を懷う
願騁代馬　願わくは代馬を騁せ
儵忽北徂　儵忽として北に徂かん
凱風永至　凱風　永かに至り
思彼蠻方　彼の蠻方を思う
願隨越鳥　願わくは越鳥に隨い
飜飛南翔　飜飛して南に翔けん
（第二段略）
俯降千仞　俯して千仞を降り
仰登天阻　仰ぎて天阻に登る

風飄蓬飛。　風飄りて蓬飛び
載離寒暑　載ち寒暑を離たり
千仞易陟　千仞は陟り易く
天阻可越　天阻は越ゆ可し
昔我同袍　昔の我が同袍は
今永乖別　今や永く乖き別れぬ

（第四、五段略）

諸國を轉々とする詩人の望鄉の念と、南方の敵と戰って、國家のために自分の力を盡くしたいという願いをうたう第一段。風に飛ぶ蓬のように、あてもなく不安な旅をする自分であるが、もっとつらいのは、兄弟がはなればなれになっていることだという第三段。これもまた、現實から阻外された自らの現狀と、それでもなお變わらぬ忠誠心を、四言という漢以來の傳統として、個人の想念を直かに敍する重々しい形式で、訴えかけたものである。

しかし、こうした執拗なまでの〈述志〉も、遂に聽きとどけられることはなかった。先に引いた『三國志魏書十九陳思王傳』のしめくくりの部分を、もう少し詳しく引けば、そこには次のように書かれている。

（太和六年）其の二月、陳四縣を以て植を封じて陳王と爲す、邑三千五百戶。植每に別見して獨談し、時政に論及して、幸いに試用されんことを冀うを求めんと欲すれども、終に得る能わず。既に還り、悵然として絕望す。時に法制は、藩國を待するに既に自ら逐迫にして、寮屬は皆賈豎下才、兵人は其の殘老を給し、大數二百人に過ぎず。又植は前過を以て、事事に復た減半され、十一年中にして三たび都を徙され、常に汲汲として歡ぶこと無し、遂に疾を發して薨ず、時に年四十一。

曹植がつぎつぎに自らの可能性を斷たれ、その結果、發言すること自體のむなしさを絕えず味わいつづけていたであろうことは、想像に難くない。彼をとりまく環境は年ごとに嚴しくなり、語るべき友も次第に少なくなっていった。そうしたなかで、何を言ってもまともに耳を貸されないと

いう絶望が、彼の表現者としての孤立感を深めていったに違いない。

「吁嗟篇」の生まれた背景として、われわれは以上のようなことを押さえておく必要があろう。だが、そこでなぜ「吁嗟篇」が作られねばならなかったのか。

轉蓬・飛蓬のイメージそのものは、既にみたとおり、多くの詩人によって、十分な成熟をとげていたといってよい。ところが曹植は、それに對して特別深い關心を示している。それはそのイメージが、彼の後半生にマッチしすぎるほどマッチしていたからにほかならない。もちろん比較的早い時期のものとして、⑮「盤石篇」に、「飄颻澗底蓬」とあったが、それは、それほど強く自分にひきつけた表現ではなかった。ところが㉑「朔風詩」の「風飄蓬飛、載離寒暑」となると、飛蓬のイメージは、詩人固有の重みを負わされているようである。それが、次に擧げる「雜詩六首其二」では、いよいよはなはだしくなる。

㉒轉蓬離本根　轉蓬　本根を離れ
飄颻隨長風　飄颻として長風に隨う
何意廻飈擧　何ぞ意わん　廻飈の擧がり
吹我入雲中　我を吹きて雲中に入れんとは
高高上無極　高高と上りて極まり無く
天路安可窮　天路　安んぞ窮む可けんや
類此客遊子　類たり　此の客遊の子の
捐軀遠從戎　軀を捐てて遠く戎に從うに
毛褐不掩形　毛褐　形を掩わず
薇藿常不充　薇藿　常に充たず
去去莫復道　去り去りて復た道う莫かれ
沈憂令人老　沈憂　人をして老いしむ

これは、自己の現状を客觀的に描寫しようとした詩といってよかろう。その描寫をより明瞭ならしめるために、前半六句をつかって、轉蓬のイメージが組み立てられたのである。そこには詩人の並々ならぬ執着が感じられよう。これが「吁嗟篇」の表現を、直接にひき出すものであることは、もちろんである。（この詩の制作時期も確定されては

いないが、「吁嗟篇」よりは前であり、かつかなりの晩年であることには、疑問の餘地はあるまい。伊藤正文氏は、黄初四年、雍丘に國がえになって以後の作かと推定している。）

このように既に定着した轉蓬・飛蓬の比喩的イメージがあり、しかも、自分の生涯こそ、まさにそのイメージに符合するという意識が、曹植のなかで年ごとに强まっていったであろうこと、それを「吁嗟篇」が生まれた要因としてまず考えなければならないのは、當然である。しかし、それが寓意詩というはっきりとした様式にまで押しつめられた理由は、やはり、寓意詩という様式自身のもつ特質との關連からも、考えてみなければならないのではないか。

つまり、寓意詩においては、人工の座標上に假構された世界は、個別的な部分は切りすてられて、が、逆にそれによって、普遍的な擴がりと確かな實在感を、獲得するのである。そのことが、孤立感にさいなまれる詩人にとっては、特別な意味をもってくるはずである。

直接に「我」の想念を表白する〈述志〉においては、自分と他人とのコミュニケイションの可能性は、まだ樂觀されているのだ。詩人にはまだ、自分の考えが他人から理解され得るという希望的觀測があり、その意味で、彼は孤獨ではあっても、なお他者との連帶感を失なったわけではない。しかし、その可能性が完全に閉ざされたと絶望したとき、眞摯な〈述志〉は、すべてむなしい努力と感じられ、表現者としての自己の存在感すら、稀薄になっていくであろう。そうした苦惱を、曹植はどれほど嚙みしめたことか。それを代償としてこそはじめて、曹植獨自の寓意詩の世界がひらけたに違いない。

その一歩手前にある作品㉒「雜詩六首其二」のように、苦惱する自らの姿を客觀的に描寫するのも、そうした心的狀況が爲さしめたことと理解できよう。それは誰かを說得することを直接の目的とするのではなく、まず第一に、自己を客體化すること自體に意味をもつ作品なのだから。だが「吁嗟篇」では、それがもっと徹底される。

つまりそこでは、自らの姿を客觀的に描寫することを通りこして、既に人々の間に定着している、いわば手垢のつ

いた言いまわしを、尖鋭で幾何學的な假象（イメージ）にまで發展させ、そこに自己の存在を一般化してしまったのである。曹植にとって、寓意詩「吁嗟篇」は、稀薄化する自己の存在感を確保し、他者との連帶感をつなぎとめるための、殘された最後の手段だった。

ところで、それを單純に、表現における「我」の後退とするなら、それは間違いであろう。その假象（イメージ）の確かさには、自己の存在をひとつの典型にまで還元しようとする、強い意志のはたらきが認められる。曹植が、斷絶と孤立のなかで、ほかの誰でもない「我」の存在に、深く氣付いたのも、おそらく確實なのだ。しかし、それは必ずしも、表現者としての足場を鞏固にするとは限らない。むしろ逆の場合が多いであろう。とすれば、そうした自己存在への覺醒があったとしても、それをいかなるかたちで表現するか、決して容易ではないわけだが、そのとき曹植の選んだのが、寓意詩という發想の樣式だったのである。それは、曹植のおかれた心的・社會的狀況からの切實な要求にも、よく合致するものであった。そこに、「吁嗟篇」の寓意詩としての、獨自性と關連性の兩面における成功があった。

☆　☆　☆

詩人の孤立化は、魏朝の衰退とともに、いやおうなく進んでいく。曹植の死に前後してはじまるのが、あの表現者にとっての暗黑の時代である。その中で詩人は、前の時代以上に深く、ほかの誰でもない「我」の存在に氣付き、それをいかにして表現するかに腐心した。「文學における獨自性と關連性」が、いよいよ問題となる。「詩に始めて仙心を雜う」といわれ、韜晦の氣味をおびだす正始の詩壇の趨勢を一言でいうなら、孤立を孤高に轉化するものであろう。その點、曹植が寓意詩「吁嗟篇」をつくったのは、孤立を孤高とし得ない建安詩人の生き殘りとしての、最後のあがきとも思える。ともあれ、漢代以來、表現者と受容者の連帶感を保證してきた寓意的自然描寫は、「吁嗟篇」において、その特性を最大限に發揮して、ひとつの役割を終えたのである。

——付記——

＊　本稿は、C・S・ルーイス『愛とアレゴリー　ヨーロッパ中世文學の傳統』（玉泉八州男譯　筑摩叢書196・1972年）に方法のヒントを得た。

＊＊　〈寓意的自然描寫〉という言葉について。

言うまでもなく、〈寓意〉は〈比喩〉のうちに含まれる特殊な概念である。その特殊性を、ここでは、意識化ということに力點をおいて考えている。すなわち、ある比喩的イメージがあるとして、その比喩性が表現者により、意識的に使用されていると判斷されるとき、それを寓意的自然描寫と呼ぶ。が、意識化を問題にしないときは、單に比喩とか象徵という言葉を用いた。

＊＊＊　テキストについて。

曹植の作品は、古直『曹子建詩箋』に據る。それ以外は、特にことわらない限り、馮惟訥『詩紀』に據る。

—注—

(1)　『愛とアレゴリー』43ページ。

(2)　『詩經』においても、寓意性への意識の芽ばえは當然あっただろうが、ここでは觸れない。なお、松本雅明氏『詩經諸篇の成立に關する研究』は、〈興〉における自然描寫の規格化のあとをたどることによって——それは寓意性の意識化の進行と言いかえてもよかろう——『詩經』各篇の新舊の層を辨別しようとした試みである。

(3)　漢魏詩における轉蓬・飛蓬の用例については、既に鈴木修次氏『漢魏詩の研究』（388～389ページ）で、簡潔に言及されている。

(4)　詩以外の用例を、若干擧げてみる。

○見飛蓬轉而知爲車。（淮南子・說山訓）

○飛蓬之問、不在所賓。（管子・形勢）

（注）飛蓬、因風動搖不定喩。

（形勢解）無儀法程式、蜚搖而無所定、謂之蜚蓬之問。

蜚蓬之問、明主不聽也。無度之言、明主不許也。故曰、蜚蓬之問、不在所賓。

○飛蓬遇飄風、而行千里、乘風之勢也。（商子・禁使）

『淮南子』の場合は、かたちの類比に着目したものである。しかし、『管子』・『商子』の場合、簡單にそう言えない。が、それにしても、飛蓬のイメージは、なお卽物的である。ふらふらと定まらない動き、風に乘ったすばやい動き、ここでは、そうした動きを一般化してそこから何かを抽象するというと

ころにまでは、到っていないであろう。

(5) その點における最大の功績者は、やはり曹植である。曹植が、「歌おうとする內容の集約的な現象を自然のうちに見出して、それを詩の冒頭におく」〈興〉の技法を用いたことの指摘は、伊藤正文氏にみえる。『中國詩人選集3・曹植』解說22ページ。本稿は、同書からも多くの恩惠を受けた。

(6) ⑱「豔歌行二首其二」とほぼ同じ形式と內容をもつ漢代の樂府が傳わっていることが、注目される。

白楊初生時　乃在豫章山
上葉摩靑天　下根通黃泉
涼秋八九月　山客持斧斤
我□何皎皎　梯落□□□
根株已斷絕　顚倒巖石間
大匠持斧繩　鋸墨齊兩端
一驅四五里　枝葉自相捐
□□□□□　會爲舟船燔
身在洛陽宮　根在豫章山
多謝枝與葉　何時復相連
吾生百年□　自□□□俱
何意萬人巧　使我離根株　（豫章行）

この詩もまた、白楊を人間にひきよせ、人間的に解釋してうたったものととりたい。もちろんこうした解釋がなされた背後には、人間への洞察があったはずだが、ある特定の人間をこの詩に寓しようという意圖は感じられない。結局これも、白楊をえがく手法として、それをいかにうまく人間化するかという興味に支えられた詩であろう。

(7) 建安の詩人繁欽の次の詩は、あるいは自らの境遇を蕙草に託してうたう寓意詩ともとれるが、うたの調子はそれほど高くなく、一種あそびに通じる餘裕も感じられる。

蕙草生山北　托身失所依
植根陰崖側　夙夜懼危頹
寒泉浸我根　淒風常徘徊
三光照八極　獨不蒙昧暉
葩葉永彫悴　凝露不暇晞
百草皆含榮　已獨失時姿
比我英芳發　鵾鳩鳴已哀　（蕙詠）

內容はなかなか深刻だが、なにか頭の中でつくられたという印象が強すぎ、もし寓意詩だとすれば成功した例とは言えないであろう。

繁欽の例は、ここには相應しくなかったかも知れないが、次の劉楨の作品は、遊戲的な氣分が濃厚に漂っている。

昔君錯畦畤　東土有素木
條柯不盈尋　一尺再三曲
隱生寘翳林　倥偬自迫束
得託芳蘭苑　列植高山足

（闕）

青青女蘿草　上依高松枝
幸蒙庇養恩　分惠不可貲
風雨雖急疾　根株不傾移

（闕）

（8）　注（7）參照。

（9）　『愛とアレゴリー』146ページの引用より。

以上