

風に運ばれる音

——李白の詩にみえる音楽のイメージ——

中 純 子

天理大學

はじめに

詩人李白をとりまく唐代開元・天寶期の音楽文化は、絶え間ない外來音楽の流入と、教坊や梨園といった宮廷樂人の養成機關の充實によって、曲目の多彩さや演奏技術の面でも素晴らしいものだったであろうことは十分想像される。そのなかにあつて、樂府作品などから音楽愛好のほどが看取される李白が、與えられた音楽環境を存分に活かした作品を作り上げたのは當然のことであろう。それについては従来さまざまに研究がなされてきた。^①

たとえば葛景春「李白詩歌與盛唐音樂」では、盛唐の豊

風に運ばれる音（中）

穰なる音楽文化に接して、李白自身も音楽に親しみ、そのなかで當時流行の曲に歌詞を付すことも十分推測でき、そもそも百五十首にものぼる樂府作品のなかにも歌唱可能なものもあるとし、盛唐の躍動的なリズム感が反映している作品もあり、それらによって李白が詞の先驅的作者とされるのを是としている。また、劉尊明「試論李白樂府詩與曲子詞創作之關係」でも、葛氏の説をさらに進めて、その長短句が入り混じった樂府作品の創作がすでに詞の制作を容易ならしめ、豪放で束縛を厭う李白の氣質がさらにそれを促したとしている。

天性の感受性と恵まれた音楽環境ゆえに、李白は樂府作家としてだけではなく、たとえその作品が偽作といわれることがあつても、宋代へと開かれゆく詞の先驅的作者として位置付けられるという議論が展開される。こうした李白を詞の祖とみなす説は、實は宋代にはすでにあつたものである。^③それは「菩薩蠻」「憶秦娥」「清平樂」という詞作品が李白の作であることを、音楽に合わせて李白が作詞したことを記す晩唐の李潛『松窗雜錄』・孟榮『本事詩』など

物語的な資料により傍證したものであり、作品に即した議論^④というよりも、李白の音樂的素養とそれをとりまく環境からの憶測であり、あくまで推論の枠を超えることはない^⑤。實際に、中唐の音樂愛好家としても知られ、作品の創作年代もかなり明確にたどることができる白居易^⑥などと比べると、音樂文化について李白は當時の具體的な情報をさほど多くは残していないともいえる。また、有名な作品においてさえ年代特定もままならず、彼に影響を與えた音樂について探るにも、限界がある。それゆえに、本稿では従來とは違う角度で、李白の詩につづられた音樂の魅力に迫りたい。それは作品が歌唱された可能性をうんぬんするのでなく、彼の音樂愛好のありかたを詮索するのでもなく、李白が盛唐音樂をどう作品に昇華したのか、彼独自の音樂の捉え方をひたすら作品のなかから探ろうとする試みである。

一 イメージのなかの音樂

李白は詩のなかで音樂をどのように表現しているのか。まず傳統的樂器である七絃琴に關する作品をとりあげて、

音樂によつて彼が創り出す世界を考えてみたい。

月夜聽盧子順彈琴（『李太白全集』卷二三）^⑧

閑坐夜明月 閑坐すれば 夜 明月

幽人彈素琴 幽人 素琴を彈ず

忽聞悲風調 忽ち聞く 悲風の調べ

宛若寒松吟 宛かも 寒松の吟ずるが若し

白雪亂纖手 白雪 纖手に亂れ

綠水清虛心 綠水 虛心を清くす

鍾期久已沒 鍾期久しく已に沒す

世上無知音 世上に 知音無し

ここに併べられた「悲風」「白雪」「寒松」「綠水」は琴曲の名であるが、^⑨ここでは盧子順が實際演奏した曲というよりも、曲名と自然の風物を掛け合わせてつくりだされるイメージの空間にこそ眼を向ける必要がある。琴を聞きながら、自然に身をゆだねて、悲しき風の音に心をうばわれ、寒松が吟ずる音にとらわれるうち、眼前に現れた白雪

に戸惑い、清らかな水の流に心を洗われる。何氣ない曲名の羅列にみえて、そこには聴覺、視覺から、さらにより深く心に訴える音が織り成され、讀む者を深い靜寂の境地にいざなう。そしてこの琴を奏でる盧子順を、「高山流水」を鍾子期に想起させた古えの伯牙になぞらえて詩が結ばれている。奏された音をありのままに言葉を盡くして書きとめるといふより、演奏を通して創り出された場の雰圍氣をイメージ化して捉えているといえるであろう。

李白は琴に巧みで音樂的素養がかなりあったといわれることが多い^⑩。しかし、ここでは實際に李白が琴を奏したことと、彼が詩に構築した世界とをあえて別次元の問題として考えたいのである。そこで李白が七絃琴の演奏に熟達していることの傍證に用いられる次の作品をみてみよう。

幽澗泉（卷四）

拂彼白石、彈吾素琴

彼の白石を拂い、吾が素琴を弾く

幽澗愀兮流泉深

幽澗愀として流泉深し

風に運はれる音（中）

善手明徹高張清心

善手明徹 高く張りて心を清くす

寂歷似千古松颺颺兮萬尋

寂歷として千古の松の颺颺として萬尋なるに似たり

中見愁猿弔影而危處兮

中に見る 愁猿の影を弔いて危處し

叫秋木而長吟

秋木に叫びて長吟するを

客有哀時失職而聽者

客に時を哀しみ職を失いて聽く者有り

淚淋浪以霑襟

淚 淋浪として 以て襟を霑す

乃緝商綴羽、潺湲成音

乃ち商を緝ひぎ羽を綴り、潺湲として音を成す

吾但寫聲、發情於妙指

吾れ但だ聲を寫し、情を妙指に發するのみ

殊不知此曲之古今

殊に此の曲の古今を知らず

幽澗泉、鳴深林

幽澗の泉、深林に鳴る

ここでは「商を緝つぎ羽を綴り、潺湲として音を成す」と李白がいうように、ひとつひとつの音を重ねてそこに流れる水のような音楽の空間をつくりあげている。そして「吾れ但だ聲を寫し」と、自然の音を琴によって寫し取るさまを表わしている。元の蕭士贇も「此に謂う澗泉松風の聲、猿鳴客愁の狀、皆な琴聲の中に寫すなり」として、李白は澗泉やそこに流れる風に松が搖れる音、寂しき猿の鳴き聲を琴の音のなかに寫しているという。もう少しその音を詳しくみると、千古の松は、「颯颯」という音をたてて、「萬尋」の高さまで空間的擴がりを見せる。愁猿は、「影を弔う」という、謝朓「中軍記室に拜せられ隋王に辭する賤」〔文選〕卷四〇の「輕舟反つて溯り、影を弔い獨り留まる」にみえる表現を使用することにより、孤高さを帯びて、「危處」のはるかな高みにいることを表わしたうえで、「秋木に叫んで長吟す」と、その鳴き聲の擴がりを感じさせる。「寂歴とした千古の松」、「愁猿」、どちらも俗世を超越した清新さと孤獨を想起させ、それらが音の擴がりに従つて、不遇な客の心に滲透していく。また次の「情を妙

指に發す」という表現は、張衡「歸田賦」(同上 卷一五)の「五絃の妙指を弾じ、周孔の圖書を詠ず」の「妙指」の語を意識しながら、琴を弾く指からそうしたイメージの世界が發せられていくことをいう。最後に「殊に此の曲の古今を知らず」と、ことさらにこれは古曲だ新曲だということを超越した音であることを述べて、この幽澗の泉の音が林深くに鳴り響いていると結ばれている^①。これは『樂府詩集』卷六〇琴曲歌辭に收録されているが、『樂府詩集』の他の作品が琴に關わらない内容の歌辭であるのと明らかに性質を異にしている。「幽澗泉」は宋代には確かに琴曲名として現れるが、唐代の文獻には他に見えないことから、李白は「幽澗泉」という曲に歌辭を付けたというよりも、琴に寫された泉の音のイメージを作品に描き出そうとしていると考へたい。

① 同様のことは、彼が楚歌をよくしたという議論にもみえる。そこに引用されているのは、「爾 我が爲たふに楚舞せよ、吾 爾が爲たふに楚歌せん」(留別于十一兄逸琴十三遊塞垣)卷一五)という句である。それをすぐに李白の楚歌を歌う才

能と結び付けることには、さらに一考を要するであろう。

なぜなら、李白のこの詩は『史記』の「留侯世家」にみえる劉邦のことばをほほそのまま引いたものだからである。

實際に楚歌を歌うというよりは、戚夫人の子を太子に立てられなかった劉邦の悲しみを典故にもちいて、その場の別れの雰囲気を作り一層高める効果を期待しているのではなからうか。また音楽を楽しむ手段として傍らに置かれた妓女についても、彼の詩のなかではひとつの役割が與えられているようだ。李白は、金陵子という妓女を有していたとおもわれる記載がある。「安石 東山 三十春、傲然として妓を攜えて風塵を出づ、樓中に我を見る 金陵子、何ぞ似かん陽臺雲雨の人」〔出妓金陵子呈盧六〕四首 その一卷二五とあるのがそれである。彼女は楚歌を歌つたらしく「小妓 金陵 楚聲を歌う」(同上 その四)とある。この金陵子については、ほかにも「楚歌 吳語 嬌として成らず、能くするに似て未だ能はず最も情有り」〔示金陵子〕卷二五と詠じている。しかしここでも李白の意識は謝安の東山の妓に倣うところにあつたやうで、「謝公 正に要

風に運ばれる音(中)

む東山の妓、手を林泉に攜え處處に行く」と續けている。

妓女金陵子をともなう遊興を詩に詠じることによつて、六朝謝安の遊興のイメージを再現し、みずからをその中に置いたのであり、中唐の白居易が自らの詩を妓女に歌わせたことをいとおしむように詠じるのとは趣きを異にしている。

以上見てきた琴にせよ、楚歌にせよ、金陵子を伴う遊興にせよ、李白が當時の音楽文化を現實に享受したかどうかは、李白が作品に結實させたイメージ世界とは別次元の問題なのである。彼が作品に描き出したのは、自然を寫した琴の音の擴がりであり、別れに際して劉邦のことば「吾爾が爲に楚歌せん」を挿入した別れの情感であり、妓女を伴う謝安たちの遊興の再現であつた。

一方で、もちろん盛唐音楽に直接觸れ、それを享受したこともまた事實であろう。『教坊記』の作者崔令欽と交遊があつたとか、「高句驪」(卷六)に「翩翩として廣袖を舞わしめ、鳥の海東より來たるに似たり」と詠じているところには、蕭士贇がいうように、宮廷で實際に高麗・百濟樂を目にした可能性も窺える。また李白の詩文にしか記され

ておらず、それによつて盛唐時期の曲として確かに存在したことが立證された「青海波」のような曲もある。しかしここではそうした盛唐音樂を、彼はどのように詩に用いているのかみてみよう。日本にも傳來した「青海波」の舞曲を記す「東山吟」(卷七)は、「妓を攜う東土の山、悵然として謝安を悲しむ、我が妓 今朝に花月の如し、他が妓古墳に荒草寒し」と始まり、ひたすら謝安を想いながら「酣來 自ら作す青海の舞、秋風吹き落とす紫綺の冠」と續けているのである。古えの謝安と今の自分を對比するなかで、「青海の舞」が挿入されている。この曲は確かに李白が好んだものらしく、魏顥「李翰林集序」(卷三)に、「飲むこと數斗にして、酔えば則ち奴の丹砂 青海波を撫す」と、李白が酔つて家僮の丹砂に青海波を舞させたことが記されている。それを持ち出して、この「東山吟」のなかで、妓女を伴い好きな曲を楽しんだであろう謝安と自分を重ねているのである。李白の詩のなかでは「青海波」は、古えの謝安の樂しんだであろう音樂と重なるものとして位置している。謝安が耳にした音樂の素晴らしさを、いま享受

できる「青海波」のそれに相當させたと考えられないだろうか。李白が作品に描出したのは古えの音樂遊興イメージに通じるものとしての「青海波」であつた。

ほかにも當時流行の新曲と思われるものを李白は次のように記している。「司馬將軍歌」(卷四)では、「羌笛横吹す 阿鞞迴、月に向かいて樓中に落梅を吹く、將軍自ら起ちて長劍に舞い、壯士呼聲し九垓を動かす」と、司馬將軍との宴會の様子を詠じている。ここでは、「阿鞞迴」という胡樂系の曲と、傳統的な「落梅歌」が自然なかたちで併存しているのである。このように中國の傳統的な曲と胡樂が羅列されるのは、「猛虎行」(卷六)にも「溧陽の酒樓 三月の春、楊花茫茫として人を愁殺す、胡雛綠眼 玉笛を吹き、吳歌白紵 梁塵を飛ばす」とあり、張旭との溧陽での酒宴について純粹にその素晴らしさを詠っている。彼らなかでは、古曲も今曲も隔たりをもつことなく自在に使われている。李白は「阿鞞迴」と「落梅歌」を、「胡雛綠眼」と「吳歌白紵」を、ともに宴會をひきたてる音樂としてイメージしており、極端にいえば互いに時代や空間を超

えて置換可能な音の快樂と捉えていたのではなからうか。

同時代の詩人岑參が、現實の胡樂の素晴らしさに魅惑され、「田使君美人如蓮花北錠歌」〔岑嘉州詩〕卷二で、「始めて知る諸曲は比する能はず、採蓮落梅徒らに聒しきのみ」と古えの「採蓮歌」「梅花落」の歌曲を貶めたり、「裴將軍

宅蘆管歌」(同上)で胡樂器としての蘆管の音には洞簫も横笛もかなわなれとするのとも違うのである。李白は重陽の酒宴の音樂についても「胡人玉笛に叫び、越女霜絲を弾く」〔九日登山〕卷二〇と、胡人の玉笛と越女の霜絲を併べている。それはまるで「郢人白雪を唱い、越女採蓮を歌う」〔秋登巴陵望洞庭〕卷二二の郢人と越女の羅列に重なる響きをもっている。外來のものとの傳統的な江南の音樂、それが李白の詩においては違和感無く同席している。

ここに、胡樂が日常化したような盛唐の音樂文化の一端を垣間見ることができよう。しかしここでは先に見た「青海波」の遊興イメージが古えの曲と通じていたように、李白が詩のなかで古曲も新曲も、胡樂も中華の傳統的なもの、遊興的音樂空間を創り出すもの、大膽にいえば、互いに置

換可能な音樂的詩語としてイメージしていたことを捉えておきたい。それは「春日陪楊江寧及諸官、宴北湖感古作」(卷二〇)の中段に挿入されている宴會音樂の次の敘述にも看取される。

鶴首弄倒景	鶴首	倒景を弄び
蛾眉綴明珠	蛾眉	明珠を綴る
新絃採梨園	新絃	梨園に採り
古舞嬌吳歛	古舞	吳歛 <small>なまめか</small> し
曲度繞雲漢	曲度	雲漢を繞り
聽者皆歡娛	聽く者皆	歡娛す

「新しい音樂を發信している梨園と、「古」の嬌しい吳の舞踊、「新」と「古」がそれぞれその妙を發揮して共存する世界、「新絃」と「古舞」が溶け合って、雲漢をめぐる幻想。それが李白が詩に描き出した理想の音樂のありようを語っている。彼が詩に表現しようとした音の世界をさらに鮮明にするために、次にとりわけ李白が愛したと思

われる笛の描寫について見ていきたい。

二 笛 と 李 白

李白は樂器のなかでも殊に笛を好んだ。「太平廣記」卷二〇四には『甘澤謠』を引いて、玄宗期に有名な笛の奏者であった李暮の孫に李白が名前を付けたとか、韋應物の乳母の子に笛を與えたという、李白と笛にまつわるエピソードが残っている。また、實際に彼は笛を多く詩に詠じている。^⑬「青溪半夜聞笛」(卷二二二)、「觀胡人吹笛」(卷二二五)、「與史郎中欽聽黃鶴樓上吹笛」(卷二二三)、「金陵聽韓侍御吹笛」(卷二二五)など、詩題に「聞笛」「吹笛」という言葉が入るのも、李白以前にはあまり見當たらぬ。「誰が家の玉笛ぞ 暗に聲を飛ばす」と、人口に膾炙した「春夜洛城聞笛」(卷二二五)も、「聞笛」がテーマになっている。ここに使われた、後世美しい笛の代名詞ともされる「玉笛」という言葉も、李白以前には陳の後主「七夕宴樂脩殿各賦六韻」(「古今歲時雜詠」卷二五)と江總「梅花落二首」その二(「樂府詩集」卷二四)にみられるくらいである。^⑭後主の詩

では「金鈿」と、江總の詩では、「金鏡」と對になる形で「玉笛」が使われている。「玉笛」を單獨で用いるのは、李白が最初とまでいえないにせよ、李白が多用したことによって、それ以後詩語として定着したと言つてよいであらう。^⑮李白は胡人の演奏する笛を、「胡籊綠眼 玉笛を吹く」(「猛虎行」卷六)とか、「胡人玉笛に叫ぶ」(「九日登山」卷二〇)とか、「胡人 玉笛を吹く」(「觀胡人吹笛」卷二二五)のように、「玉笛」と言っているが、胡人の吹く笛には、元來「羌笛」という言葉が使われてきた。李白の詩中にも「羌笛横吹す 阿鞞迴、月に向かいて樓中に落梅を吹く」(「司馬將軍歌」卷四)、「羌笛 梅花の引」(「青溪半夜聞笛」卷二二二)の二例が見られる。しかし「玉笛」という美稱を明らかに多用しているところには、どのような意圖があるのだろうか。

ひとつには、江總「梅花落」に「玉笛」が使われているところから、それによって邊塞の樂器をイメージさせるということが考えられよう。「春夜洛城聞笛」においても、「玉笛」は故園の情を喚起するものである。しかしながら、

李白の詩において「玉笛」を吹くのは、必ずしも胡人とは限らない。「金陵聽韓侍御吹笛」(卷二五)では、「韓公 玉笛を吹き、個儻として 英音を流す」と韓侍御が吹く笛をいう。また「贈郭將軍」(卷九)でも、「愛子 風に臨んで玉笛を吹き、美人 月に向かいて羅衣を舞わす」と、笛の清澄な輝きと伸びやかな音色をも示しているが、そこには胡人の姿はすでにみえない。漢人も奏する美しい「玉笛」、前節にみた外來と傳統が溶け合っていく音楽イメージのあり方が、この「玉笛」という言葉に凝縮されているようである。さらに、李白の詩篇において玉を冠する樂器を見てみると「玉笙」「玉簫」がある。「憶舊遊寄譙郡元參軍」(卷二三)に、「紫陽の真人、我を邀えて玉笙を吹く」という仙人が吹く笙、「鳳凰曲」(卷六)に「羸女 玉簫を吹き、天上の春を吟弄す」と、やはり仙界に通じるイメージをもつ簫がうたわれている。「玉笛」もそれに連なる詩語といつてもよく、仙界へとはるかに伸びゆく音の擴がりを感じられる。ちなみに、李白以後では、張祐が「華清宮詩」(「全唐詩」卷五一)に、「一聲の玉笛 空に向かつて盡き、

風に運ばれる音(中)

月は驪山に満ちて宮漏長し」といい、白居易が「楊柳枝詞八首」その六(「白居易集箋校」卷三)に「條を剥ぎ盤げて作す 銀環の様、葉を巻き吹きて爲す 玉笛の聲」とするところには、純粹に美稱と化した「玉笛」が詠み込まれている。「玉笛」がこのように笛の硬質な輝きやその伸びやかな音色までをも感じさせるのは、ひとえに人口に膾炙した李白の「玉笛」の影響であろう。

李白は胡樂とか邊塞音樂という枠組みからは自由に音樂を捉えていたといえよう。邊塞の笛としてパターン化された「羌笛」を、「玉笛」という言葉に置き換えたことによつて、そこに輝きと伸びやかさを與えたのである。それはやはり前節でみたように、具體的な實際の音樂のありよう云々というよりも、意圖する、しないは別として、李白独自の自由な音のイメージ世界を構築していくことに繋がっている。

さて邊塞の音樂を聞くと、眼前に邊境の自然が浮かんでくる。そんな描寫が唐詩にはあらわれる²⁾。李白も笛曲の「梅花落」によつて、以下のようにイメージを作り上げる。

青溪半夜聞笛（卷二三）

羌笛梅花引 羌笛 梅花の引

吳溪隴水情 吳溪 隴水の情

寒山秋浦月 寒山 秋浦の月

腸斷玉關聲 腸は斷つ 玉關の聲

「青溪」は「清溪」につくるテキストもあるが、江南の秋浦縣を流れる溪流であり、そこで邊塞曲の「梅花落」を聞くと、突然邊境の隴水にいるような感情が沸き起こる。音が主になって、イメージを作り出すのである。「觀胡人吹笛」（卷二五）においても、「胡人玉笛を吹く、一半は是れ秦聲、十月 吳山の曉、梅花敬亭に落つ……」として、十月という時節に、邊境ではなく吳において梅花が散る、場所も季節も違うのに、「梅花落」の曲がもつそれほど音の力、實際に梅花が敬亭山に落ちたかどうかはともかく、そのようなイメージを喚起する玉笛のもつ不思議な力をここでは表わしているのであろう。同様な表現はもうひとつ

見られる。

與史郎中欽聽黃鶴樓上吹笛（卷三三）

一爲遷客去長沙 一たび遷客と爲りて長沙に去る

西望長安不見家 西のかた長安を望めども家を見ず

黃鶴樓中吹玉笛 黃鶴樓中 玉笛を吹く

江城五月落梅花 江城五月 梅花落つ

最後の句の「落梅花」を單なる曲名とすることもできようが、前記の詩篇との類似からして、ここでも玉笛によって、武漢の地で五月という夏の最中に、梅の落ちる様が鮮やかに目に浮かぶ。その音の持つ力のおもしろさを李白はここに詠じていると考えたい。「唐宋詩醇」が「論者たちが梅が落ちたの落ちないのと論争しているのは、夢を説くことのできない愚か者だ」というように、これまでこれについての議論は多いが、梅花が實際に落ちるのではなく、李白の詩は自然現象にまで變化をもたらすほどの音の妙を詠じているのであろう。ここでは、「遷客」となつて遠き

長安の我が家を想う心も、黃鶴樓の玉笛の音によって、眼前にひろがる梅の花びらの舞いに釘付けになるようである。のびゆく音と梅花のひろがり重なっていく。ではそうしたイメージをもたらす笛の音、ひいては音楽はどのようなにして耳に届くのか、もう少し探ってみよう。

三 風を媒介にして擴がる音

玉笛の音を描寫した李白の代表作は次にみるものである。

金陵聽韓侍御吹笛（卷二五）

韓公吹玉笛 韓公 玉笛を吹き

倜儻流英音 倜儻として 英音を流す

風吹繞鍾山 風吹いて鍾山を繞り

萬壑皆龍吟 萬壑 皆な龍吟す

王子停鳳管 王子 鳳管を停め

師襄掩瑤琴 師襄 瑤琴を掩う

餘韻渡江去 餘韻 江を渡り去りて

風に運ばれる音（中）

天涯安可尋 天涯 安くんぞ尋ねる可けんや

韓侍御の吹く笛の音、それが風によって擴がっていく。

風は鍾山を繞り、そのことによって、萬壑がみな龍が吟ずるがごとき音をたてる。素晴らしい音楽が自然を感應させる常套的な描寫だが、李白の詩の特徴はそこに風が媒介していることではなからうか。その音ははるかに川を渡って擴がっていくのである。類似の表現はほかにもあり、たとえば、「擬古十二首」其の二（卷二四）……「遙夜 一美人、羅衣 秋霜に霑う、情を含みて柔瑟を弄し、弾じて陌上桑を作す、絃聲は何ぞ激烈なる、風卷きて飛梁を繞る、行人皆な躑躅、棲鳥去りて迴翔す……」という、發せられた音が、風によってあたりに擴散し「繞る」ことによって、さらに音の影響を行人や棲鳥に與えていく。その構造を明らかに李白は好んでいる。前述の「憶舊遊寄譙郡元參軍」（卷二三）においても、「翠娥は嬋娟として初月輝き、美人更がわるに唱って羅衣を舞わす、清風歌を吹いて空に入りて去り、歌曲は自行雲を繞って飛ぶ」とうたう。小川環

樹・栗山稔譯のA・ウェイリー『李白²³』では、この箇所を「澄みきつた風が吹いて、歌聲を空へ運びさり、音楽が風の翼となつて、流れる雲をぬうように飛んだ」と譯されており、のびやかな音の擴がり^{ひろがり}が伝えられている。また「秋日魯郡堯祠亭上宴別杜補闕范侍御」(卷一五)においても、「鞍を歇めて古木に憩い、帶を解いて横枝に挂く、歌鼓川上の亭、曲度 神廳吹く」とある「曲度」は『文選』の「洞簫賦」にもある言葉で音楽の調べをいうのであるが、鼓に合わせた歌の響きが、神廳に吹かれるのである。これも李白が愛した音だつたに違いない。李白の詩において、笛も、瑟も、歌聲も、ともに風によつて吹かれ、あるいは行雲のまわりをめぐり、擴がつていくのである。風に運ばれる音楽、これはいかにも『文選』のなかにも散見しそうなものだが、わずかに「古詩十九首」その五にみえる「清商 風に隨いて發し、中曲 正に徘徊す」という表現に、風による音の擴散が見られるくらいである。また音楽に關する賦のなかには、「嘯賦」に、「黃宮を清角に協へ、商羽を流徵に雜う、游雲 泰清に飄^{ひるがえ}し、長風を萬里に集

む」と、音を整えることによつて雲をただよわせたり、風を萬里のかなたから集めたりする様子が描かれて、「角を奏すれば則ち谷風條を鳴らす」と、角聲に呼應して春の風が枝を鳴らすという表現がわずかにみえるだけである。さらに同じく『文選』の張衡「南都賦」にみえる「琴を弾いて籥を擲えれば、流風徘徊し、清角徵を發すれば、聽く者哀しみを増す」も、音によつて風が徘徊するという事であり、そこには李白の詩の特徴と思われる音楽の風による擴がり^{ひろがり}はみえないのである。

李白の音楽詩のなかには、清澄な雰囲気^{きんぎょう}をたたえている吳吟を聞いての作品にも、風は登場する。

夜泊黄山聞殷十四吳吟(卷二)

昨夜誰爲吳會吟 昨夜 誰か吳會の吟を爲す

風生萬壑振空林 風は萬壑に生じて空林に振るう

龍驚不敢水中臥 龍は驚きて敢て水中に臥さず

猿嘯時聞巖下音 猿は嘯きて時に聞く巖下の音

我宿黄山碧溪月 我は宿す 黄山碧溪の月

聽之却罷松間琴 之を聽きて却つて罷む松間の琴

朝來果是滄州逸 朝來 果して是れ滄州の逸

酩酒提盤飯霜栗 酒を酩^かい盤を提^さげて霜栗を飯にす

半酣更發江海聲 半酣 更に發す江海の聲

客愁頓向杯中失 客愁 頓に杯中に向いて失う

ここに擧げた詩には、李白の吳地方の歌聲に對する感動が看取される。詩題にある黃山とは、太平縣のそれを指し、宣州にも近いところ、つまり吳の地であり、そこで聞いた殷十四の歌聲の素晴らしさを述べている。その聲が發せられると、風があらゆる谷に生まれて、何もないようにひそまりかえつた林をめぐっていく。するとそれは水中にねむる龍にも響いて龍はその音にじつとしていられなくなり、猿はそれに影響されて鳴き、吳吟に耳を傾ける様子である。黃山を流れる谷川に美しい月を愛でながら琴をひいていた李白は、吳吟の響きに自分の琴をやめて聞き入つたのである。ここにも、李白が自分の好みに適う音を見つけたときに用いる「風」による擴がりの跡を十分にみることができる。

風に運ばれる音(中)

次に、第二節でも取り上げた人口に膾炙した以下の詩をみてみよう。

春夜洛城聞笛(卷二五)

誰家玉笛暗飛聲 誰が家の玉笛ぞ 暗に聲を飛ばす

散入春風滿洛城 散じて春風に入りて洛城に滿つ

此夜曲中聞折柳 此の夜 曲中に折柳を聞く

何人不起故園情 何人か故園の情を起さざらん

これも音が發せられて、それが風によつて運ばれるという李白の音樂詩のパターンに沿っている。風が玉笛の音を内包して洛陽の街に滿ち溢れるという一種幻想的な表現がこの詩の魅力であろう。そしてこの邊塞詩は、上にみてきたように李白の音と風の關わりを象徴的に示している代表作ともいえよう。いったい、邊塞詩に表わされた音樂に、これと類似の表現は少ない。²⁴⁾『國秀集』卷下に引かれた高適の「和王七(度)玉門關上吹笛」にわずかに以下のように風と音樂が詠われている。

胡人吹笛戍樓間 胡人笛を吹く 戍樓の間

樓上蕭條海月閑 樓上蕭條として 海月閑かなり

借問落梅凡幾曲 借問す 落梅凡そ幾曲

從風一夜滿關山 風に従いて一夜關山に滿つ

繰り返される「梅花落」の曲が、風に乗って關山の夜に

充滿する。たしかに、ここには上記の李白の詩に共通した

風と音樂の關わりがみられる。高適と李白の親密な關係に

ついては、すでに論證がなされている。^⑤ また高適の詩には、

ほかにこれに類似するものが見られない。だからといって、

李白が高適に影響したと斷定できるわけではないが、風と

音樂のかかわりは上述したように明らかに李白の特徴とい

えるであろう。^⑥

四 春風と李白

李白が音を運ぶのに多く用いたのは「秋風」でもなく

「北風」でもなく、なぜ「春風」だったのか。次にこの

「春風」について李白の作品のなかでみていきたい。李白

の詩中には「春風」が多く用いられている。その頻度は杜

甫の三倍近く、多くの詩を残す白居易や宋代の蘇軾などに

くらべても二割ほど少ないだけである。李白が好んだとい

われる「月」でさえも、白居易の半分、蘇軾の三分の一の

數に満たないと比較すると、彼がいかに「春風」を好ん

で使用したかが明らかとなる。^⑦

李白が玄宗皇帝の側近として翰林供奉に任ぜられていた

天寶二載（七四三）の作品「春日行」（卷三）のなかにも次

のようにみえる。

佳人當窗弄白日 佳人窗に當りて白日を弄び

絃將手語彈鳴箏 絃は手と語りて鳴箏彈ず

春風吹落君王耳 春風吹き落つ 君王の耳

此曲乃是昇天行 此の曲乃ち是れ昇天行^⑧

「春風」が君王の耳に届ける音、そこには柔らかさと同

時に華やきも感じられる。もともと「昇天行」は、『樂府

詩集』卷六三雜曲歌辭にみえる「樂府解題」によれば、こ

の世の短さを嘆いて神仙界へ逃避しようとする内容である。

よう。

しかし李白の作品には嘆きは描かれず、この箇所において今をときめく玄宗を壽ぐ内容がみえる。寛久美子氏はつとに「そうした曲を耳にした次の瞬間、李白の聯想は仙界へとひろがる」と指摘されているが、その仙界への聯想をより効果的にしたのは、「昇天行」を運んできた「春風」ではなからうか。春風のもたらす音によって、つづいて作品のなかに展開される仙界のイメージがすでに準備されているともいえよう。

また玄宗皇帝がじきじきに李白に作詞をさせたとされる「清平調詞」三首（巻五）^③においても「春風 檻を拂い露華濃やかなり」（その一）、とか「解釋す 春風無限の恨み」（その三）というふうには、「春風」が散見する。またおなじ

く宮中のことを詠じた「宮中行樂詞八首」（巻五）においても、その七では「寒雪 梅中に盡き、春風 柳上に歸る、宮鶯嬌として醉わんと欲し、鶯燕語りて還た飛ぶ」（その六）と、「春風」が春の暖かさを運ぶものとして取り上げられている。とりわけ音楽に關聯した以下の部分のみてみ

風に運ばれる音（中）

煙花宜落日 煙花 落日に宜しく
絲管醉春風 絲管 春風に酔う
笛奏龍鳴水 笛奏すれば 龍 水に鳴き
簫吟鳳下空 簫吟すれば 鳳 空より下る

（「宮中行樂詞八首」その三）

今日明光裏 今日 明光の裏
還須結伴遊 還た須く伴を結びて遊ぶべし
春風開紫殿 春風 紫殿を開き
天樂下珠樓 天樂 珠樓より下る （同 その六）

「絲管 春風に酔う」というのは音楽が春風の影響を受けていると解釋したい。春風によりやわらかな春の力を得た樂器たちが、龍や鳳凰も感應させるというのである。また、「春風 紫殿を開き、天樂 珠樓より下る」も、それと同様に春風の力で紫殿が開かれて、そこに美しい音楽が

聞こえてくる。「春風」は、何かを起こす力を備えており、また何かが好轉する鍵となる存在だったのではなからうか。李白は春風を十二分に驅使して宮廷音楽を捉えているのであり、宮中に仕えていた時期の李白の作品はおもしろくないとする向きもあるものの、そこでやはり彼は存分に腕を振るっていたともいえよう。^⑤このように春風が音を運ぶということを詩に表わしているのは、管見によると李白が最初である。それは李白以降では、たとえば顧況「鄭女彈箏歌」(『全唐詩』卷二六五)に、「鄭女八歲能く箏を弾き、春風吹き落つ天上の聲」とか、武元衡「春日偶作」(『全唐詩』卷三七)に、「惆悵たる管弦何處より發す、春風吹き到る讀書の窗」というように、美しい調べをとどけるものとして使われている。これは當時人口に膾炙した李白の詩の影響とも考えられよう。

李白は春風に特別の思い入れがあった。春風は何かを起こす力をもったものとして、「前有樽酒行」二首 其の一 (卷三)の最初にも次のように描かれている。

春風東來忽相過 春風東より來たりて忽ち相い過ぐ
 金樽淥酒生微波 金樽の淥酒 微波を生ず
 落花紛紛稍覺多 落花紛紛として稍やく多きを覺ゆ
 美人欲醉朱顏跂 美人醉わんと欲して朱顏くれなゐ跂なり

詩の冒頭から登場する春風、それによつて金樽の淥酒に生じる波。このように變化をもたらす春風を李白はときに擬人化して感情をもつもののようにも詠じている。

勞勞亭(卷二五)

天下傷心處 天下心を傷ましむる處
 勞勞送客亭 勞勞客を送る亭
 春風知別苦 春風は別れの苦しみを知りて
 不遣柳條青 柳の條えだをして青からしめず

勞勞亭は、江寧縣(いまの南京市)の勞勞山に設けられた亭。李白はほかにも「金陵勞勞 客を送る堂、蔓草離離」として道旁に生ず(「勞勞亭歌」卷七)と詠じ、その原注に

も「古えの送別の所」とある。この別れの地において、春風は人間の別れの苦しみを察して、柳の枝を青くさせないようにしているという。春の風を擬人化した代表的な詩としてあげられるのは、蘇軾の「新城道中」（蘇軾詩集合注）巻九の「東風は我が山行せんと欲するを知りて、吹断す 簷間の積雨の聲を」^④であるが、それに先行するものとして、この「勞勞亭」も挙げられるのではなからうか。李白において春風は人の心を知るやさしい存在であった。

それはときとして李白に笑いかける。「擬古十二首」（巻二四）その五では、「今日は風日好ろし、明日は恐らく如かざらん、春風は人にむかいて笑う、何ぞ乃ち愁えて自ずから居るやと、簫を吹いて彩鳳を舞わし、醴を酌んで神魚を^{なます}鱸にす……」、歡樂のときを見過ごしてしまいがちな人間に對して春風が笑いかける。この箇所に對する『新唐詩選』の吉川幸次郎氏の譯には「生命は充實すべきときに充實せねばならぬ。もし充實の機を失したならば、「春風は人を笑う」であろう。笑つて人間にいうであろう、なぜそんなに心配するような顔をして、すわりこんでいるのか」とさ

風に運ばれる音（中）

れている。また、「對酒」（巻三三）でも、「君に勸む 杯を拒む莫れ、春風人を笑いて來たる、桃李は舊識の如く、傾花は我に向かいて開く、流鶯 碧樹に啼き、明月 金罍を窺う……」と、お酒を勧める李白、そこに現れるのが春風である。春風が人に笑いかけるように吹いてくると、桃李・傾花・流鶯・明月という春の役者が揃い、宴會を演出する。春風は春を演出する役者のなかでも李白にとっては別格のものであった。また「待酒不至」（巻三三）では、やはり春の晚酌を詠じて「晚酌す東牕の下、流鶯 復た茲に在り、春風と醉客、今日乃ち相い宜し」とある。春風と醉客つまり李白自身をはつきりと對峙させているのである。この部分の松浦友久氏の解釋には、「あたたかな春の夜風、ほろほろと酔いの回ったわたし。夜風はわたしをつつみ、わたしは夜風のなかに酔う。春風とわたしとは今宵こそひとつにとけあっているのだ」^⑤とある。

春風はこのように李白にとつて近しい存在であり、情を解する温かさを持ち、音楽と春風に戻つて考えると、それが運んでくる音楽はやはり柔らかさやぬくもりを含むもの

として示されているのではなからうか。あの「春夜洛城聞笛」(卷二五)の「誰が家の玉笛ぞ暗に聲を飛ばす、散じて春風に入りて洛城に滿つ、此の夜曲中に折柳を聞く、何人か故園の情を起さざらん」というフレーズは、たしかに「折楊柳」の曲によっておこされる別れの情趣や郷愁という悲しみとは別に、上記の春風によって洛陽の街に充たされる音のやわらかなイメージを内包しているのである。李白の詩を讀んでいたであろう中唐の詩人武元衡も、春風を次のように取り上げている。

春興 (『全唐詩』卷三二七)

楊柳陰陰細雨晴 楊柳陰陰として細雨晴れ

殘花落盡見流鶯 殘花落ち盡くして流鶯を見る

春風一夜吹香夢 春風 一夜香夢を吹き

夢逐春風到洛城 夢は春風を逐いて洛城に到る

武元衡の詩は「楊柳」と「春風」と「洛城」をそろえており、李白の詩を下敷きにしていると思われる。春風が夢

と一體化して洛城に届けられる。② そんなのびやかなイメージをつくりあげたのは、武元衡だけではない。羊士諤の「泛舟入後溪」(『全唐詩』卷三三二)にも「玉笛閑として折楊柳を吹く、春風 事無く魚潭に傍う」とある。「玉笛」と「折楊柳」と「春風」を使って、のどかな春を詠じているのである。そうしたイメージの源には、李白の詩があり、とりわけ重要なのが春風の存在であった。

五 萬里を運ばれる音

李白が風によって運ばれる音のイメージを好んでいたことはこれまでに見たとおりである。それはさらに飛躍し、萬里のかなたまで自由に音が運ばれることにもなる。「長相思」(卷六)のなかには次のように描かれている。

趙瑟初停鳳凰柱 趙瑟 初めて停む鳳凰の柱

蜀琴欲奏鴛鴦絃 蜀琴 奏せんと欲す鴛鴦の絃

此曲有意無人傳 此の曲 意有れども人の傳うる

無し

願隨春風寄燕然

願わくは春風に隨いて燕然に寄せ
ん

燕然は、現在のモンゴルの地であり、燕然山にちなんで付けられた地名である。その遠く離れた邊境の地まで、春風に隨つて運ばせたい音楽、せめてこの音楽だけでもあの人に傳えたい、そんな想いを春風に託しているのである。

李白が風に託して萬里を運ばせるものには、ほかにどのようなものがあるのか。「聞王昌齡左遷龍標遙有此寄」(卷一三)では、「我れ愁心を寄せて明月に與う、風に隨いて直に夜郎の西に到る」とあり、愁いの心を寄せられた明月が風によつて夜郎という西のはてまで到るといふ。ここでは月がその対象になる。さらに有名な「峨眉山月歌送蜀僧晏入中京」(卷八)でも、「峨眉山月 還た君を送る、風は吹きて西のかた長安の陌に到る、長安の大道 九天に横たわり、峨眉山月 秦川を照らす」とあり、ここでも月が風に吹かれて移動するのである。また、夢も風に吹かれて移動する。「江夏贈韋南陵冰」(卷一一)では、「西のかた故人

風に運ばれる音(中)

を憶うも見るべからず、東風夢を吹きて長安に到らしむ」といふ。ほかには、人の心もまた運ばれる。「贈何七判官昌浩」(卷九)では、「時に忽として惆悵する有り、匡坐して夜分に至る、平明空しく嘯咥し、世紛を解かんと欲するを思ふ、心は長風に隨いて去り、吹きて散ず萬里の雲……」と、空しく惱むころも、萬里の雲を吹き散らす長風にしたがって、はるか天外に飛びゆくような解放感を得る。

樂府である「久別離」(卷四)にも、風への李白の呼びかけがある。「去年書を寄せて陽臺に報ず、今年書を寄せて重ねて相催す、東風よ東風よ、我が爲なほに行雲を吹きて西來せしめよ」と、風に對する願いを詠う。以上のように、風は音楽のほかに、月や夢や心や雲を萬里のかなたへ運んでくれる。それは李白が詩のなかに構築した幻想であり、そのイメージの壮大さは李白ならではのものである。そして晩年近くまで、彼のこの幻想は絶えることがなかった。

流夜郎聞酺不預(卷二五)

北闕聖人歌太康 北闕の聖人 太康を歌う

南冠君子竄遐荒 南冠の君子 遐荒に竄のがる

漢醕聞奏鈞天樂 漢醕 鈞天の樂を奏すと聞き

願得風吹到夜郎 願わくは風吹きて夜郎に到ること

を得ん

李白自身が夜郎に流される、そんな折にさえ、李白の風は音樂を都からはるかかなた夜郎の地へ運んでくれる存在として、彼に力を與えているようである。そんな風によつて萬里を運ばれる音の幻想は、李白なればこそ生み出された世界ではなからうか。

結 語

小論では、李白の音樂の描寫を中心に、そこに表わされたイメージを追跡してきた。詩に使われる曲目自體が聯想させるイメージを用いて琴の演奏を描寫し、琴曲を萬尋の高さへひろがる音として詩に描く李白。かれをとりまく妓女の存在も、詩のなかでは古えの謝安の遊興に自分をつな

げるための装置であつた。「青海舞」という盛唐の新曲さえも、謝安の享受したであろう音樂的遊興に重なるものとして詩に挿入されているのである。小論でみてきたように李白のなかでは、傳統的な樂曲とか當時の新曲という隔たりも取り拂われ、華も胡もひとつながりの音樂的遊興としてイメージされていたようである。笛の描寫においても、「玉笛」という言葉を用いて、「羌笛」の胡人による奏樂に結び付けられていた印象を解き放ち、漢人による奏樂も含め、中華だ夷狄だという枠組みを超越して、擴がる音の輝きをイメージさせている。この「玉笛」は李白以降、素晴らしい笛を表わす熟した表現となつていく。また、「梅花落」の曲によつて場所も時節も越えてイメージの風景のなかで梅の花が散る、そんな音の力を詩によつて捉えても

いる。李白が音のイメージのなかでも得意とし多用したのは、小論で詳述したように風に運ばれる音であつた。^⑧ 風はたしかに李白に力を與えてきた。たとえば「宣州謝朓樓餞別校書叔雲」(卷一八)において「我を棄てて去る者は、昨日の

日の留むべからざる。我が心を亂す者は、今日の日の煩憂多き。長風萬里 秋雁を送り、此れに對して以て高樓に酣なるべし」と、いかに多くの愁いをかかえようと、秋雁をともしなう長風の萬里からの到來により、氣分を換えることができるとしているのである。故事成語の「馬耳東風」が、もともと李白の詩中にあつた言葉であるのも、李白の風に對する想いの強さを知れば、納得のいくところである。李白は自分が好む風によつて、音樂を空中に擴げ、萬里のかなかたまで届けるといふイメージを構築したのであり、これは李白の音樂詩のとりわけ獨創的な世界であつた。

註

- ① 代表的な論稿をあげれば、葛景春「李白詩歌與盛唐音樂」(『文學遺產』一九九五年第三期)、孟修祥「論李白詩歌の音樂特性」(『中國李白研究』二〇〇三年—二〇〇四年 黃山書社)、劉尊明「試論李白樂府詩與曲子詞創作之關係」(『文學遺產』二〇〇七年第六期)などである。
- ② 偽作説をたてるものとして、胡震亨「唐音癸籤」卷十三や、胡應麟「少室山房筆叢」卷二五などがある。また近年のものとしては、周泳先「李白憶秦娥詞的作者及本事説」(『詞學』

風に運ばれる音(中)

第五輯 華東師範大學出版社 一九八六年)などがある。

- ③ 宋代より以前では『花間集』序に「在明皇朝、則有李太白之應制清平樂詞四首、近代溫飛卿復有金筓集、邇來作者、無愧前人」とあり、李白が溫庭筠に先驅けて詞をつくつたとされているようである。それを決定づけたのは、宋代においてであり、「菩薩蠻」については、釋文登『湘山野錄』卷上に李白自作説が、「憶秦娥」については、邵博「邵氏聞見後録」卷十九に自作説がみえる。黃昇『唐宋諸賢絕妙詞選』においては「二詞爲百代詞曲之祖」とされた。

- ④ 李潛『松窗雜錄』には、「詔特選梨園子弟中尤者得樂十六色(中略)上曰賞名花對妃子、焉用舊樂詞、爲遂命龜年持金花牋宣賜翰林學士李白進清平調詞三章」とあり、孟榮「本事詩」高逸の條に、「嘗因宮人行樂、謂高力士曰「對此良辰美景、豈可獨以聲伎爲娛、倘時得逸才詞人吟詠之、可以誇耀於後、遂命召白」とみえる。

- ⑤ その推論に對しては、たとえば瀧倉「詞的起源與音樂之關係」(『政治月刊』第五卷第二期 一九四三年一月)、詞學論叢「一九八九年 五南圖書出版公司 所收」には、「推花菴輩所以託李白爲詞家之鼻祖者、正與道家之託始於老子、同一作用、藉以裝點門前」とまでいわれている。

- ⑥ 拙著「詩人と音樂——記録された唐代の音」(知泉書館二〇〇八年)では、白居易と音樂についてその詩篇の制作年代などを重視して考察している。

- ⑦ 李白の作詩年代については、安旗『李白全集編年注釋』（巴蜀書社 一九九〇年）に詳しく考證されている。しかし、たとえば「峨眉山月歌」（『李太白全集』卷八）についても、一般には李白が蜀にいた開元十二年から十四年ころの作と考えられているが、小川環樹「李白の作詩の年代」（『中國文學報』第二三冊）では、その作品の内部に踏み込んで、「峨眉山月歌送蜀僧晏入中京」との關聯から晩年近くの作品とされるのである。
- ⑧ 李白の作品については、王琦注『李太白全集』（中華書局 一九七七年）による。文字に異同がある場合などは、靜嘉堂本『李太白文集』（京都大學人文科學研究所『唐代研究のしおり』第九）、「分類補註李太白詩」を参照した。
- ⑨ 宋の釋居月『琴曲譜錄』に悲風操・寒松操・白雪操が、「白孔六帖」卷六一にみえる琴の條に、白雪・綠水・悲風が、琴曲名として擧げられている。
- ⑩ 前掲葛景春「李白詩歌與盛唐音樂」、孟修祥「論李白詩歌的音樂特性」、劉尊明「試論李白樂府詩與曲子詞創作之關係」などである。
- ⑪ このように琴曲のありようを寫し取った李白の「幽澗泉」を、『樂府詩集』卷六〇では、琴曲歌辭の箇所に入れている。しかしながら、『樂府詩集』卷六〇のほかの作品は琴とは直接關わらない内容の歌でできた歌辭であり、李白の作品とは性質を異にする。唐代の文獻にはほかに「幽澗泉」はみえず、
- 南宋になって「齊賢曰琴譜有幽澗泉曲」というように琴譜にあつたらしい。陸游「聽琴」（錢仲聯校注『劍南詩稿校注』卷五）の詩にも、「幽澗泉鳴り夜未だ央かならず」という句がみえる。
- ⑫ 前掲劉尊明「試論李白樂府詩與曲子詞創作之關係」
- ⑬ 『史記』「留侯世家」には、「上曰「爲我楚舞、吾爲若楚歌」とみえる。
- ⑭ 楚聲と樂府について、『樂府學』第三輯（學苑出版者二〇〇八年）に、郭建勳・張偉「楚聲與樂府詩」、黃震雲「楚調和漢樂府的寫作時地」の論考がある。これらによつても、ここで李白がいう「楚聲を歌う」ことが、中唐以降の填詞を妓女に歌わせることよりも、より樂府に結びついていると考えられる。
- ⑮ 陳尙君「李白崔令欽交遊發隱」（『復旦大學學報』一九八〇年四月、『唐代文學叢考』中國社會科學出版社 一九九七年再録）
- ⑯ 『東方學會報』No九七（平成二二年二月二五日發行）および『東方學』第一一九（二〇一〇年一月）に、戸倉英美氏「青海波」——李白と源氏が愛した舞曲」というシンポジウムでの發表の報告が掲載されている。そこで氏は「青海波」は西域少數民族の群舞が唐の宮廷に獻上され、演じられていたもので、光源氏が舞つたのもその原型を多分に残したものであつたとされている。「青海波」の日本での演奏の

ありかたについては、植田恭代「青海波の演奏史」(「越境する雅楽文化」書肆フローラ 二〇〇九年)など参照。

⑰ 「楊慎詩話校箋」卷七(楊文生著 四川人民出版社 一九九〇年)には、「阿鞞回」の條に、「太白詩「羌笛橫吹阿鞞回」、番曲名。張祜集有「阿濫堆」益飛禽名、明皇御玉笛採其聲、翻爲曲子、卽此也。番人無字、止以聲傳、故隨中國所書、人各不同耳、難以意求也」とあり、胡樂としている。

⑱ 李白が笛を多く詩に詠じたことについては、郝益軍「李白的詠笛詩」(「齊魯藝苑」一九九八年第三期)の論考がある。

⑲ 陳後主「七夕宴樂脩殿各賦六韻」(「古今歲時雜詠」卷二五)に「玉笛隨絃上、金鈿逐照迴」とあり、江總「梅花落」一首「その二」(「樂府詩集」卷二四)に「金鏡且莫韻、玉笛幸徘徊」とある。

⑳ 曾智安・高翠霞「論笛的三個層面與唐詩的關係」(「樂府學」第四輯 二〇〇九年所收)には、「玉笛」についての考察がみえる。

㉑ 谷口高志「音楽の映像」(「日本中國學會報」第六十集 二〇〇八年)で、「唐代では音楽がある種の映像をとまなうということに對する意識が前代に比してより顯在化し、内面世界に生起してその映像を詩人たちが積極的に表出するようになるのである」とされている。

㉒ 「唐宋詩醇」卷八に「論者乃紛紛爭梅之落與不落、豈非癡人(前)不得說夢耶」とみえる。

風に運ばれる音(中)

⑳ 小川環樹・栗山 稔譯「評傳選 李白」(岩波新書 一九九四年)二五頁。

㉑ 劉開揚箋註「岑參詩集編年箋註」(巴蜀書社一九九五年)によれば、永泰頃つまり李白の作品より後、岑參に「裴將軍宅蘆管歌」に「憐れむ可し新管清く且つ悲し、一曲風飄い海頭に滿つ」という表現はある。

㉒ 寛文生「李白と高適」(「日本中國學會報」第四十六集 一九九四年、「唐宋文學論考」創文社 二〇〇二年再録)

㉓ 谷口高志「唐詩の音楽描寫」(「日本中國學會報」第五六集)では、風と音楽は「唐詩において多用される」という指摘がすでになされている。小論では特に李白についてそれを詳細にみている。

㉔ 白居易の「春風」は、多く「秋月」と對になっており、平凡な用いられ方をしている。日本に入った「春風」という言葉も陳腐さから抜け出せず、源氏物語などではほとんど使用されなかった。それについては、中川正美「源氏物語の風―和歌からの飛翔」(「風の文化誌」和泉書院 二〇〇六年所収)参照。

㉕ 四部叢刊の檢索では、「月」に關しては、李白五七一件、白居易一三三三件、蘇軾一七五六件が表示された。「春風」については、李白五八件、白居易七四件、蘇軾七六件、「東風」については、李白三二件、白居易二二件、蘇軾四二件が表示された。單純にこの數字が作品のなかのそれぞれの使用

數とは見なせないが、ここでは李白の傾向を知るひとつの方法として用いた。

- ②9 昇天行については、『樂府詩集』卷六三雜曲歌辭にみえる。鮑照に「代昇天行」という作品がある。陳子昂「修竹篇升序」(『陳伯玉文集』卷一)にも「交わりを結ぶ羸臺の女、吟弄す升天行」とみえる。

- ③0 寛久美子「李白の樂府について」(『中國文學報』第九冊)

- ③1 これは後世の詞の先驅とされる「清平樂」とは異なるものであり、「清平調」は、清商曲の清調・平調に屬するものであることは、つとに任半塘『教坊記箋訂』にみえる。

- ③2 丁放・袁行霈「宮廷中的詩人與盛唐詩壇」(『文學遺產』二〇〇九年第一期)

- ③3 安旗『李白全集編年注釋』によれば、李白は天寶二載に一番多くの作品を残している。また音楽文化的な観点からみれば、「宮中行樂詞」「清平調詞」はもとより、文康伎について記した「上雲樂」や、その前年には「高句麗」の舞について言及した作品もあり、小論でも述べた「青海波」や「阿鞞迴」もこれ以後の作品に現われることを考えると、この時期の音楽環境はやはり李白に大きな影響をもたらした可能性がある。戴偉華「李白待詔翰林及其影響考述」(『文學遺產』二〇〇三年・第三期)や王定璋「李白待詔翰林時期作品探索」(『李白研究論叢』第二輯、一九九〇年)では、李白がこの時期に視野を擴げたことがプラスになったことが述べられて

いる。

- ③4 小川環樹「自然は人間に好意をもつか」(『風と雲』朝日新聞社、一九七二年、所收)に詳しい。

- ③5 『新唐詩選』(岩波新書、一九五二年)、六四頁。

- ③6 『李白詩と心象』(社會思想社、現代教養文庫、一九七〇年)一七二頁。

- ③7 小川環樹『唐詩概説』(中國詩人選集、別卷、岩波書店、一九五八年)の二二四頁では、「香夢」を「郷夢」として解説されている。

- ③8 風と關わりの深いことは「吹」についても、寛文生「吹不盡考」の論考がある。(『立命館大學創設八十周年記念文學部論集』一九八二年、所收、『唐宋文學論考』創文社、二〇〇二年、再録)がある。また、國文學との比較の視點では、大谷雅夫「吹」と「ふく」——和智の背景」(『大谷女子大學文』十三、一九八三年、『歌と詩のあいだ』岩波書店、二〇〇八年、再録)があり、李白の「吹」という言葉について多く考察がなされている。

- ③9 「答王十二寒夜獨酌有懷」(卷一九)の「吟詩作賦北牕裏、萬言不直一杯水、世人聞此皆掉頭、有如東風射馬耳」とある。

〔附記〕

小論は二〇〇九年十一月の東山の會における「李白と風」運ばれる音」の發表をもとに作成したものであり、會において貴重な御意見を頂いたことに感謝致します。