

楽府と歌行

李白の歌辞作品は「楽府」と「歌行」に大別される。

宋本『李太白文集』に、「古風」の後、「楽府・歌吟」と分類されるものが、おおむねそれにあたる。李白における「楽府」とは何か、「歌行」とは何か。両者の成り立ちを概略し、李白のそれぞれの扱いについて概観を得ておきたい。

漢代の歌謡に源を発する楽府は、「短箫铙歌」が曲調と歌辞を、「相和歌」が古辞に新たに音楽を施し、かつ御製の歌辞を加えて、魏晋の朝廷で演奏された。これらは東晋楽府断絶期を経て南朝に復興、「相和歌」は「相和歌・大曲・清商三調」に整理される。またこの間、新たに起こった「呉声・西曲」が楽府に採用される。隋が

乾 源 俊

陳を平定するにあたり古曲の楽章制度を接収、また北周平定の際にはもと梁臣の何妥から「清商三調」を得た。

これらが唐朝では高祖、太宗、高宗と継承されるが、武后期に至って廃れ、「清商三調」は曲調のみ、東晋以後の歌曲は一部が伝えられるのみとなった。玄宗の開元年間には、それらも宮廷から消滅したという（増田清秀『楽府の歴史的研究』第14章「隋唐における古曲の演奏」365頁）。この時期に李白等楽府作家を輩出したこと、呉兢等の解題書が編纂されたことは（呉兢『楽府古題要解』一卷・郁昂「王昌齡」『楽府古今題解』三卷・劉餗『楽府古題解』一卷、増田氏著書525頁参照）、宮廷における古楽の消滅と表裏の関係にある。すなわち古の価値が失われることに対する危機意識の頭れであると捉えることができる。

李白の樂府制作は、宮廷から消失した古樂の遺音が、
 かるうじて民間に一部伝存するか、もしくはほぼ消滅し
 た状況で行われた。樂曲伝存の全般的な状況は不明であ
 るが、「琴曲」に関しては漢魏以来の曲が民間に根強く
 愛好されていたといひ（増田氏著書365-369頁）、考察に資す
 る。いずれにしても、おおかたの樂府題において、制作
 は實際の音楽を離れた、先行諸作の作品世界を模擬する
 かたちで行われたものであった。それは東晋樂府断絶後、

南朝宋における相和歌復興を経てより以還、とみに進ん
 だ古樂府制作のあり方である（佐藤大志『六朝樂府文学史
 研究』第一章「六朝樂府詩の展開と樂府題」参照）。そのよう
 にして作られた歌辞が、唐代までさらに多量に堆積して
 いた。呉兢『樂府古題要解』は、当時の歌辞を、「相和
 歌・弘舞歌・白紵歌・鏡歌・横吹曲・清商曲・不知所起
 ……無本辞・琴曲・古題及後代雜題」（『說郭一百卷』卷
 43）の九類に分ける。樂府の歴史的展開を共時的布置に
 示したものが、第七の類目は、原文が「雖（『說郭一百
 二十号』号23作「雖存」）題目、自相逢狭路間已下、皆不
 知所起。君子有相思已下、又無本辞」、すなわち「由来
 の不明なもの・本辞のないもの」が一類をなしたもので、
 九類中もっとも多く三十五の樂府題を従わせる。当時の

樂府歌辞が置かれた状況を物語るようである。郭茂倩
 『樂府詩集』は呉兢書の分類をもとに、後代の視点から
 十二類に再編した。詹鏐「李白樂府探源」（『李白詩論
 叢』）は李白樂府百四十九首（擬王琦注本）をこの分類に
 従わせたくえで個々に淵源をたどり、通變の跡を明らか
 にする。それぞれの類目に配された樂府題及び作品数を
 拾ひ、李白樂府制作の概要を示せば、以下のとおり。

一 郊廟歌辞	漢郊祀歌	1題1首
二 燕射歌辞		無
三 鼓吹曲辞	①漢鏡歌	6題6首
	②齊鼓吹曲	1題1首
		計7題7首
四 横吹曲辞	①漢横吹曲	4題4首
	②梁鼓角横吹曲	2題2首
		計6題6首
五 相和歌辞	①相和六引	1題1首
	②相和曲	4題4首
	③吟歎曲	1題2首
	④平調曲	4題4首
	⑤清調曲	4題4首
	⑥瑟調曲	6題6首
	⑦楚調曲	5題6首
		計25題27首

六 清商曲辞 ①吳声歌曲 2題5首

②西曲歌 6題9首

③江南弄 3題3首

④上雲樂 3題3首

⑤梁雅歌 1題1首 計15題21首

七 舞曲歌辞 ①鞞舞歌 1題1首

②弘舞歌 2題2首

③白紵舞辞 1題3首 計4題6首

八 琴曲歌辞 7題9首

九 雜曲歌辞 34題40首

十 近代曲辞 2題11首

十一 雜歌謠辞 4題4首

十二 新樂府辞 樂府雜題 4題9首

樂府詩集未收篇目 3題3首

(詹氏探源未收篇目) 5題5首

制作は、三「鼓吹曲辞」、五「相和歌辞」、六「清商曲辞」を中心に、樂曲分類の全般にわたる。模擬の対象は、漢古辞が、三「鼓吹曲辞・漢鏡歌」、五「相和歌辞」などに十二首、魏晋文人樂府が、四「相和歌辞・平清瑟調」などに十一首。南朝は宋及び齊梁の文人樂府が、六

「清商曲辞・吳声西曲」をはじめ全般にわたり四十一首。うち二十三首が宋の鮑照作。作家別では、他に魏・曹植四首、晋・陸機二首、齊・謝朓三首、梁・簡文帝五首が複数の作を数える。北朝は北魏北周の文人樂府が三首。その他「齊梁体」にならったとするものが、四「横吹曲辞」などに十七首。模擬の仕方について、詹氏は漢古辞については「衍」 「擬」 「變」 「效」 「雜」 などと呼び分ける。九「雜曲歌辞」は吳兢書の「由来の不明なもの」を承けた分類目だが、これを中心に詹氏が「古題新意」「古意新辞」と表現するものが目につく。単なる模倣ではない、挑戦的な創作行為であることが明らかにされる。その他、十「近代曲辞」、十二「新樂府辞・樂府雜題」は吳兢書の「古題及後代雜題」を承け再編したもののだが、詹氏はそれらに配される作に「唐当代体」「創題」などと銘記している。李白の制作は、鮑照を模擬する作の多さから、その古樂府にならったものであることが察せられる。宋初宮廷に古樂が復旧しながら隆興には至らず、時代の好尚は吳声西曲にあったという(佐藤氏著書15頁参照)。ちょうどそのように、李白のときも玄宗朝に西域由来の新たな音楽が流行したことが、世の好尚

と異なる古雅な樂府歌辭の制作へと彼を向かわせたおおきな要因であつただらう。

さて歌行は、樂府の作法にならない、しかし伝統的な樂府題に拠らない制作として、その傍らに新たな表現領域を形成した。南朝梁陳に濫觴を發し、唐・高祖太宗期を経て、高宗期に高潮を迎える。「一篇・一引・一歌・一行」など歌辭の題をもち、七言・雜言・騷体などの詩型を備え、題材も閨怨から神仙、京都を詠んだものまで拡大する。これが武后期には、詠物に寓意を含んだスタイルへと、もう一段の展開を見せる（松原朗「歌行」の形成過程」『中国文学研究』第9期参照）。初期の制作で、北周時、盧思道「聽鳴蟬篇」顔之推「和陽納言聽鳴蟬篇」の同詠が、繁華な帝都長安に俸給を求める自己を映しだし、帰隱の志向を述べる内容は、ひとつの規範として、唐・高宗期に盧照鄰「長安古意」駱賓王「帝京篇」など、初唐七言歌行を代表する巨篇を導く。盧照鄰の作は、いまこの時の榮華と、それを求めることの虚しさを、シニカルなまなざしのもとに浮かびあがらせる。移ろう時間、人間存在のほかなさをめぐる悲哀の情が、劉希夷「代悲白頭翁」「公子行」などを経て、盛唐の制作を準備する。

また盧思道の作で、歌い起こしに用いられていた鳴蟬主題の要素は、武后期の制作に詠物歌行として引き継がれる。たとえば郭震「古劍篇」が劍の製造過程から歌い起こし、君子の身に帯びられていた過去と、現在のうち捨てられた状況を対比し、しかしその発する気が夜ごと天を衝く、という内容は、自己の埋もれた才能を武後に訴える趣旨であり、このように寓意をともなつた書き方として定式化される。また高宗期の制作において話者は、たとえば盧駱が帝都を描き出す際に、後方に退いた視点から都市全体を俯瞰するように、樂府における物語の語り手の位置を保ちながら、作品末尾に自己の意を述べる、という仕方を探る。このことは、高宗期の作がしばしば樂府題を用いることと呼応する。これが武后期に至ると、表層に既存の物語を介在させず、話者本人や贈答の相手_が作中に顔を出すような書き方が出てくる。宋之間による、緩やかに山を降るさまを描く「下山歌」や、冬の宵、山中に独座する友人の姿を描く「冬宵引贈司馬承禎」など。前者には複数の唱和、後者には応答の作がある。これにより一般の詩と区別がなくなるかという点と、そうではない。自身や友人の行動を縁どりすることにより、特徴的な所作をなす人物の像が、作中にあたかも物語の登

場人物のように描き出される。これらを承けて盛唐歌行は、推移の曠きをもとに、自身や友人を舞台上に登場させ、あるいは詠物の対象を拡大することにより作品世界をおしひろげながら、多様なバリエーションを生みだす。

楽府「東武吟」と歌行「玉壺吟」。両者はキャリアをめぐる言説が構成要素となっている。時系列の順に歌行の作から示す。

「玉壺吟」〔李白文集〕巻6〕

烈士擊玉壺

烈士 玉壺を撃ち

壯心惜暮年

壯心 暮年を惜しむ

三杯弘劍舞秋月

三杯 劍を払いて秋月に舞い

忽然高詠涕泗漣

忽然として高詠して涕泗漣たり

鳳凰初下紫泥詔

鳳凰初めて下す紫泥の詔

謁帝稱觴登御筵

帝に謁し觴を称して御筵に登る

揄揚九重万乘主

揄揚す九重万乗の主

謔浪赤墀青瑣賢

謔浪す赤墀青瑣の賢

朝天數換飛龍馬

天に朝して數しば換う飛龍の馬

勅賜珊瑚白玉鞭

勅して賜う珊瑚白玉の鞭

世人不識東方朔

世人は識らず東方朔

大隱金門是謫仙

金門に大隱するは是れ謫仙

西施宜笑復宜嚙

西施は笑うに宜し復た嚙するに宜し

醜女効之徒集身

醜女は之に効いて徒に身を集う

君王雖愛蛾眉好

君王 蛾眉の好しきを愛ずると雖も

無奈宮中妬殺人

宮中 人を妬殺するを奈んともする

こうして歌辭作者としての李白にはふたつの選択肢があることになる。古の楽府題により目の前に出現した状況にふさわしい書き方を選ぶか、新しい歌辭様式により題にふさわしい品を選んで自己の所作を写すか。前者には既存の物語や先行作の書き方の枠組により、生のさまざまな局面における意味を掬いとる手だてがあらかじめ準備されている。たとえば門前に故郷からの來客があったとき、「門有車馬客行」には故郷の親故を問い遷移存亡の悲哀を述べる型が用意されている。あるいは出嫁する宮女を目にしたとき、「怨歌行」には君恩薄き身を嘆く型が用意されている、というように。それは制約というより恩恵であり、作者の前には型の改変にかんしておおきな自由がひろがっている。後者には品の選択と処理に自由があるが、叙情と所作にはこれも自ずと踏まえるべき定型がある。

これらを李白はどのように用いたか。一例を挙げる。

なし

烈士が玉の壺をうちながら歌う、

気はさかんだが年をとったのが残念だと。

三杯あおり剣をふって秋月のもとに舞い、

ふと高らかに歌うと涙がはらはらと落ちる。

鳳凰が紫泥で封した詔をおびて舞い降りたので、

皇帝に拝謁し御筵に登って杯を挙げた。

九重にいます万乗の君を慶賀し、

赤い庭、青い門の宮中にいる賢臣とふざけあう。

朝参するのにたびたび飛龍の名馬をとり換え、

勅命により珊瑚と白玉でできた鞭を賜る。

世のひとは東方朔が誰だか知らなかった。

そのように金馬門に隠遁するのは謫仙人。

西施は笑っても眉をひそめてもよいが、

醜女はまねをしてただただ身を繕うばかり。

君王は美しい蛾眉をめではくくれるが、

宮中の輩が妬むのはどうしようもない。

玉壺を撃って歌うのは李日本。踏まえるところは晋の

王敦の逸話。彼は酒を飲むと如意で唾壺を撃ちながら、

「烈士は暮年にして、壮心 已まず」（魏武帝「歩出夏門行」）と歌ったという（『世説新語』豪爽篇）。玉壺に品を

換えたのは、鮑照「白頭吟」に、己が心を「清きことと玉

壺の冰の如し」（『文選』卷28）と喩えたのを用了。王

昌齡の七絶「……一片の冰心 玉壺に在り」（『芙蓉樓送

辛漸二首』其一『全唐詩』卷143）は人口に膾炙する。起つ

て舞い、突如として涙する型は、そのおおもとが漢の高

祖「大風歌」に求められよう。高祖はみずから筑を撃ち、

悲歌慷慨、来し方行く末を慮って、慷慨傷懷していた

（吉川幸次郎「漢の高祖の大風歌について」『吉川幸次郎全集』

卷6）。ここで英雄のふりをなぞりつつ、李白がふり返

るのは直近のこと、下詔と謁見に拝賀の儀式、朝廷参内

に朝隠謫仙など。誹謗を受けつつも、君王の寛えめでた

き現況を、これに対比する。玉壺冰心を標榜して懐抱を

激発させたものだが、天下国家をめぐる高祖の感慨は、

身上の嘆きへと矮小化された感がある。

樂府「東武吟」においては、同様の内容をどのように

処理するか。ただし状況はややさきに進んでいる。題注

「一作出金馬門後書懷留別翰林諸公」によれば辞職して

留別する作。

「東武吟」(巻5)

好古笑流俗 古を好み流俗を笑い
素聞賢達風 素より賢達の風を聞く
方希佐明主 方に希う 明主を佐け
長揖辞成功 長揖して成功を辞するを
白日在高天 白日 高天に在り
回光燭微躬 光を回らして微躬を燭らす
恭承鳳凰詔 恭しくも鳳凰の詔を承け
欵起雲蘿中 欵起す 雲蘿の中
清切紫霄迴 清切 紫霄迴かに
優遊丹禁通 優遊 丹禁通ず
君王賜顔色 君王 顔色を賜い
声価凌煙虹 声価 烟虹を凌ぐ
乘輿擁翠蓋 輿に乗り翠蓋を擁し
扈從金城東 扈從す金城の東
宝馬麗絶景 宝馬 絶景を麗べ
錦衣入新豊 錦衣 新豊に入る
依巖望松雪 巖に依り松雪を望み
対酒鳴絲桐 酒に対して絲桐を鳴らす
因学揚子雲 因つて揚子雲に学び
献賦甘泉宮 賦を甘泉宮に献ず

天書美片善 天書 片善を美し
清芬播無窮 清芬 播きて窮まり無し
婦来入咸陽 婦り来りて咸陽に入り
談笑皆王公 談笑するは皆王公
一朝去金馬 一朝 金馬を去り
飄落成飛蓬 飄落して飛蓬と成る
賓友日疎散 賓友 日び疎散
玉樽亦已空 玉樽 亦た已に空なり
才力猶可倚 才力 猶お倚るべく
不慙世上雄 世上の雄に慙じず
閑作東武吟 閑かに作す 東武吟
曲尽情未終 曲尽きて情未だ終わらず
書此謝知己 此を書して知己に謝し
吾尋黃綺翁 吾 黄綺翁を尋ねん
古を慕い世俗をわらい、
平素より道理を会得したひとの風にあこがれていた。
ちようと明主を補佐し、
深くお辞儀して手柄を辞去することを願っていた。
太陽が高い空にあり、
光をめぐらせてつまらぬ身をも照らしてくれた。

うやうやしくも鳳凰の詔を頂戴し、

たちまち雲なすかずらのなかから身を立てた。

清らかに澄んで紫の空ははるかに、

ゆったりとした歩みで朱塗りの禁中に踏み入った。

君王はご機嫌よろしく拝謁をたまわり、

名声は煙や虹をも凌ぐほど高く上った。

天子の御輿はみどりの覆いにまもられ、

黄金の都の東へとおともする。

宝で飾った絶景のような名馬をならべ、

錦の衣を着て新豊県に入った。

岩に寄りかかり松に積んだ雪をながめ、

酒を前にして琴をかきならす。

そこで揚雄にならって、

甘泉宮で賦を献上した。

天子は書をくだしてわが頌歌をおほめになり、

清らかな匂いがあたり一面にふりまかれた。

帰ってきて咸陽の街に入ると、

語らい笑いあう者はみな王侯貴族ばかり。

ある朝、金馬門を去ることとなり、

吹き落とされて風に舞う根無し草となった。

賓客や友人は日ごと疎遠になり、

玉の酒樽もまたからになってしまった。

才能と能力はなお自負するところがあり、

世の英雄にはじるものではない。

しずかに東武吟をうたう。

曲は尽きても気持はまだ尽くしていない。

これを書いて知己に別れを告げる。

わたしは夏黄公綺里季ら四皓を採そう。

当楽府題は『楽府詩集』（巻46）「相和歌辞・楚調曲」に

陸機・鮑照・沈約・李白の作を収める。このうち鮑照作

は「主人且く喧しくする勿れ、賤子一言を歌わん

……」と歌い起こし、漢の兵士が自己の生い立ちから輝

かしい戦歴を述べ、しかし「……時事一朝にして異なり、

孤績誰か復た論ぜん……」と、年老いて忘れ去られた現

在を嘆く内容。また沈約作に「……逝きて金門の寵を辞

し、去きて玉池の流に飲む……」と言い、李白は、応

詔入京から宮廷辞去まで、自身の開歴を述べるのにこれ

らを併せ用いた。詹氏「李白楽府探源」は「雑鮑沈休東

武吟」と記す。全篇をとおして基底に鮑照の歌声が響い

ているようであり、李白もその声に被せて「東武吟」を

歌うのである。鮑照との歌い方の違いは、鮑照が漢の兵

士の口ぶりに擬して言うのに対し、李白の方はより直接的に自己の身世について述べるところ。語り手と登場人物の間に隔たりがない。『李太白文集』はおなじ作を「還山留別金門知己（一作出金門後書懷留別翰林諸公）」の題で「別」（巻13）の部にも収録。この作においては、「東武吟」を歌うところ以外、樂府作であることの目立った表徴がない。

歌行「玉壺吟」と樂府「東武吟」の違いは、前者には杯をあおり劍を手に歌いかつ舞う、李白の姿がくつきりと浮かび上がるのに対し、後者には樂府の遺声に乗せ鮑照の聲に被せるように本人の閨歴が語られること。前者におけるふるまいは、古人の所作を踏まえつつ、いまここにいる李白そのひとのものである。話者の身体性は、後者においては声にはほば集約される。その声によっていにしえとの連続性が保たれている。このように歌行と樂府が「今」と「古」の役割を分けている。「玉壺吟」は被讒をきっかけに、自心を玉壺に比し慷慨の氣を馳せて、君恩をお厚き自身の赫赫たる羽振を誇示する。対して「東武吟」は離職にあたり、鮑照歌う相和歌の節に乗せて、布衣の身分から応詔拝謁、驪山行幸、獻賦褒賞の過程をふり返り、暗転した現況に尽きぬ思いを語る。それ

ぞれ目的に応じ、ふさわしい形式が選ばれた。キャリアをめぐる言説が次第に形成されてゆくこともまた併せて見てとれる。

この新たな歌辞様式が、李白や杜甫ら主要な作家を輩出し、真の意味で独立した様式性を備えるのは、玄宗の開元から天宝年間にかけてのこと。同時代における古樂府制作の隆興と表裏の關係にある。すなわち古樂府題に抛らない歌辞様式の制作という觀念が当時の作家にはあったであろうと思われる。定義は至ってシンプルでありながら、しかしこれを前代の制作に適用しようとすると、不都合が生じる。高宗期の作はしばしば樂府題に拠っている。あるいはこれ以後に派生する新たな制作に適用する際にも、白居易「新樂府」との關係をどう考えるかなど、問題が生じる（松浦友久「樂府・新樂府・歌行論―表現機能の異同を中心に―」『中国詩歌原論』参照）。つまりスタイルとしての自由度が相応に高く、作家ごと時代ごとに、扱いに振れがある。結果、通時的な視点で捉えようとするとき困難を生じる。後代の総集別集の編者において、古樂府題に抛らない歌辞様式という認識が共有されたとしても、何が樂府かをめぐって差異を生じ、境界が曖昧に

なる。そもそも「歌行」の呼称が一般化するのには、中唐期以降。武元衡「劉商郎中集序」に「著歌行等篇、皆思入冥、勢含飛動」(『全唐文』卷531)、白居易「与元九書」に「僕不能遠徵古旧、如近歳章蘇州歌行、清麗之外、頗近興諷」(『全唐文』卷675)など。宋代には総集別集の分類目として用いられるようになる。『文苑英華』は「詞行」(卷331-350)を「詩」とは別立ての独立した一類とする。『李太白文集』は「歌吟」(卷6・7)の名称で「樂府」の後に一類を立てる。しかし明代以降、詩体分類が精密化するなかで分類目としての有効性が相対的に低下、胡震亨『唐音統籤』は李白歌詩を「樂府」(卷151-155)とそれ以外の「詩」(卷156-171)に分け、それぞれ「五言・七言・長短句」及び「古体・律体」などの基準によって分類する。王琦注本においても「歌吟」以下の類目は放棄され「古今体詩」に統合される。『李太白文集』で「歌吟」に収められていた作(81首)は、『唐音統籤』において多くが「樂府」に接収(53首)、残りが詩の各体(「五古」1首・「七古」10首・「長短句」13首・「騷体」1首)に配される(他、偽作が3首)。確かに詩作の文面から歌行であることを判別することは難しい。七言古詩や長短句による詩作一般には歌辞の雰囲気がともなわれる。

ここでは「歌行」に歌辞を括る類概念としての有効性を認め、詩型との親和性から「七言古詩・長短句・騷体」に限定したうえで、歌辞の標題を指標に李白七言歌行を認定しておきたい。さしあたり、胡震亨が樂府としない詩諸体の「七言古詩(39首)・長短句(45首)・騷体(5首)・八十九首中(『唐音統籤』卷166・167)」「一歌・一吟・一行・一篇・一謡・一詞」などの題をもつ三十一首、ここに「將進酒」を意をもって加え、偽作の疑いが濃い「僧伽歌」をはずしたものと、とする。

これらは、(一)高宗期長篇作の叙情を承けた作、(二)山に還る友人を送った作、(三)人物を主題とした作、(四)題画の作、(五)折々の作に大別できる。

(一)

將進酒(一作惜空樽酒) 67

襄陽歌 207

江上吟(一作江上遊) 209

幽歌行上新平長史兄粲 214

梁園吟(一作梁園醉酒歌) 220

金陵歌送別范宣 225

勞勞亭歌 226

金陵城西樓月下吟 233

東山吟（一云醉後過謝安東山） 234

赤壁歌送別 276

灞陵行送別 526

宣州謝朓樓餞別校書叔雲（一作陪侍御叔華登樓歌） 594

(二)

鳳笙篇 132

西岳雲台歌送丹丘子 215

鳴臯歌送岑徵君（時梁園三尺雪在清冷池作） 221

鳴臯歌奉饒從翁清婦五崖山居 222

白雲歌送劉十六歸山 224（一白雲歌送友人 566）

峨眉山月歌送蜀僧晏入中京 275

夢遊天姥吟留別（一作別東魯諸公） 467

廬山謠寄盧侍御虛舟 438

(三)

司馬將軍歌（代隴上健兒陳安） 112

玉壺吟 211

元丹丘歌 216

扶風豪士歌 217

白毫子歌 219

(四)

同族弟金城尉叔卿燭照山水壁畫歌 218

當塗趙炎少府粉圖山水歌 252

(五)

侍從宜春苑奉詔賦龍池柳色初青聽新鶯百轉歌 210

酬殷明佐見贈五雲裘歌 281

和盧侍御通塘曲 287

萬憤詞投魏郎中 878

(一)は推移の悲哀をベースに、都市・遺跡・宴会・飲酒など、主題をずらしながらバリエーションを生じさせる。十二首中、送別の作が五首(225・226・276・526・594)。

(二)は帰隠する友人の送別にあたり、山岳を主題に、詩型を換えながらバリエーションを生じさせる。八首中、留別と寄贈の作が各一首。(一)は生涯の全般にわたり作例が見え、(二)は主として長安出仕以降に作られる。

高宗期の盧照鄰、駱賓王等による叙情を基調としながら、自身の奉職にともない、武后期の宮廷詩人によって試み

られたスタイルが取り入れられたと見ることができる。これらはいずれも自身や友人の行動を追いながら作品造形がなされ、その際に都市や山岳などの主題が併せて詠みこまれた。(三) はとくに人物にフォーカスし主題化した。異能の士の際だった行動が描かれる。自身を描いた「玉壺吟」はさきに見た。他四首は他者を描く。(四)の題画作は絵の中の風景に入りこむようにして叙述が進行する。(五) はその他、折に触れその場の事や物を詠みこんだ作。

(本学教授)