

古代詩論における志・心・靈感の比較

——東洋と西洋の作詩原理を中心に——

A Comparison Between the Ambition, Heart, and Inspiration in the Theory of Poetry of the Olden Times : A Comparison between the East and the West from the View Point of the Principle of the Making-Poetry

孫 久富

はじめに

周知の如く、文学の発端は詩歌にある。しかし詩歌たるものは、いったい何を以って起源とし、その本質とは何か、という素朴な質問に対する答えは、必ずしも一致するものではない。古今東西に亘る多くの文学者、詩論者、研究者らはさまざまな立場からこの命題を論じ、いろいろと定義付けを試みてきた。

詩者、志之所之也。在心為志、發言為詩。（『毛詩・大序』）

感物而動、乃呼為志、志之所造、感于外物。（『毛詩正義』）

やまと歌は、人の心を種として、よろづの言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざしげきものなれ

ば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。〔古今集・仮名序〕

(ヘラクレイアの石)と同じように、ミューズの女神もまた、人々を自らの手で入神状態にして、この入神状態になった者たちの手を経て靈感を吹き込まれた他の人たちの鎖ができあがる。というのは、叙事詩のすぐれた詩人たちはすべて、技術によってではなく、入神状態にあつて、神に憑かれて、そのすべての美しい詩を語っているのであつて、そしてまた、すぐれた抒情詩人たちも同様である。〔プラトン全集〕6巻イオン・角川書店

右に並べたのが、まさしく東洋と西洋の古代における代表的な論調だと言えよう。

中国古代の詩論者は、詩歌の本源を人間の「志のゆく所」に据え付け、心に内蔵する「志」は物に感じて生じ、その生じた「志」を言語を通して発せられるのが詩なりと定義する。

日本古代の歌論者は、「人の心」を和歌創作の源(種)とし、世に暮らす人間がその付き纏う諸々の物事に触発された「心の思ひ」を、目で見ると聞く「物」につけて、よろづの言葉に表現するのが和歌だと解釈する。

西洋古代の哲人は、詩の創作はヘラクレイアの石と同じように、ミューズの女神の手によつて詩人たちは入神状態に入り、それで得られた「靈感」を他人に伝えるのが、詩を編み出す作業なのだ主張する。

詩歌芸術の本源と本質をめぐるこの三つの解答には、東洋と西洋の詩歌芸術観の相違はもちろんのこと、同じ文明圏に属する中国と日本との間に存在する認識上の相似と微妙な相違も示されていると思われる。

東洋と西洋の詩歌芸術観は具体的にどのように相違するのか。その相違は何に根ざしているのか。さらに同じ文化圏に属する中国詩論と日本歌論との間に存在する受容と非受容の状況は具体的にどうなっているのか。なぜ相似しな

がらも相違するのか。かかる問題を究明するのが、小論の趣旨である。

なお、従来の詩論と歌論の比較研究においては、日中兩國間に存在する受容関係を追求するものは多いが、双方の相違性についての究明は少ない。特に日本古代歌論はその形成する過程において、如何に中国古代詩論から脱皮して、和歌の特質に沿うようにその変容変貌を為し遂げたのか、また和歌の性質によつてもたらした日本古代歌論と漢詩の性質によつてもたらした中国古代詩論とは、具体的にどう相違するのか、を全面的に検討するものも決して多いとは言えない。さらに東洋と西洋の比較においては、古代文化形態の相違を形而上学的立場から論ずるもの及び日本文学、文芸の特質を究明するために断片的に西洋の文芸観と対比するものはあるが、中国と日本の古代詩歌論を引つ括めて東洋古代詩観として、西洋のそれと詳細に比較するものは、寡聞かも知れないが殆どないと言つてよからう。

比較文学的研究は、決して自国の文学がその形成する過程において如何に外国文学の影響を受けたかを詮索し、その詮索によつて自国の文学の特質を究明する、というような狭い意味での比較に止まるべきではない。一カ国、一民族の文学形成をその地域全体の文学形成と連動させ、一カ国、一民族の文学特質を人類文明と世界文学という広い範囲に置いて捉えるのも、比較文学的研究の一環と為すべきであろう。言うならば、国や民族や地域を越えた広角的視野での比較研究が、グローバル化時代の到来を伴つて、これからますます必要とされるだろうと私は見ている。その意味で、従前の研究を踏まえながら、日中間の比較文学的研究の枠組みを少しでも拡大しようとするのが、小論のう一つの狙いとも言える。

第一章、詩歌創作の本源をめぐる認識の相違

第一節、西洋の「詩作靈感」と東洋の「心物融合」

西洋詩歌の始祖とも言えるホメロスは、かつてその雄篇「イリアス」の巻頭において、

詩の女神よ、アキレウスの怒りを歌いたまえ、

ギリシアの兵らを苦しみの淵に投げ込み、

たくさんの勇士を暗い死の世界へ追いやり、

彼らの血塗れの遺骸を野犬や秃鷹の餌食にしたあの怒りを。

詩の女神よ、ペレウスの子アキレウスと諸王の盟主――

アガメムノンとを仲違いさせたあの怒りを歌いたまえ。⁽⁴⁾

と、女神のミュースに向かつて、アキレウスの呪わしい怒りを詩を以って歌うようにと呼びかける。詩の女神ミュースはいうまでもなく、空想上の人物で、詩を作るわけがない。なのに、ホメロスはなぜこの実存しない女神に懇願するのか。理由は簡単である。即ちホメロスが希求するのは、詩歌創作の靈感である。その靈感はほかならぬ、詩の女神に授けられるものだ。彼は看做している。そして詩歌たるものが、英雄の怒りを晴らし敵を呪う効能を持つと、ホメロスは右の詩句を以ってわれわれに提示している。

東洋文明の発祥地の一つである中国においても、詩歌という文芸様式がその誕生した時点で、詩歌の持つ意義や役割及びその理念などについては、断片的ながら、詩や歌謡の中に既に言及されている。

紀元前七世紀頃、黄河に流れる汾水の周辺に魏という国があって、その国のある身分の卑しい女性（妾）が第一夫

人に冷たくされ、不満な心情を次の如く詠じた。

糾糾葛屨、可以履霜。 葛草の靴を履き、冬の雪霜をも踏める。

摻摻女手、可以縫裳、 細い手で好き衣を縫える。袖を縫い、襟をつけて、

要之襪之、好人服之。 美人に着服させて見ようとしたけれど、

好人提提、宛然左辟、 美人は顧みもせず、身が傍らに避けるようだ。

佩其象揅。維是褊心、 象牙の簪は頭上に付けているが、なんと心の狭い人、

是以為刺。 詩を作って刺ってみよう。（詩経・魏風・葛屨）

注目すべきなのは、「維是褊心、是以為刺」という結びの二句である。日常生活の中で、心の狭い人を刺るために詩を作る。つまり詩歌の持つ実用的、効用的な原理は、この二句によって示されている。

魏の国がその後、晋国に滅ぼされようとした時に、時勢を憂慮する人が、亡国の懸念を胸にして吟じた詩には、次のような句がある。

園有桃、其实之毅、 苑には桃の木があり、みのった実は美味しいが、

心之憂矣、我歌且謡。 心は憂思に駆られて、我は歌ひて且つ謡う。（詩経・魏風・園有桃）

歌謡（作詩）の起因は、時勢に対する「心の憂い」にあり、歌謡の目的は「心中の憂鬱」を訴えることにあり、詩の作者は作詩の趣旨を詩の冒頭に明言している。

同じく紀元前、周王朝の最後の天子・幽王の時代に、家父という一人の宮中大臣は、幽王の乱臣を用いて政治を乱し、国運を傾かせたことに憤懣を抱き、「節南山」という詩を作つて、乱臣の尹太師の悪行を批判しながら、幽王の心を感化しようとした。詩は次の如き文言で結んでいる。

家父作誦、 家父がこの風刺、諫めの詩を作るのは、

以究王誼。 ほかならぬ王朝の禍の根を突き止め、

式訛爾心、 君王の心の入れ替えを促し、

以畜万邦。 天下をよく治めて四方を安定せんことを願う。（詩経・小雅・節南山）

ここでも詩人は、やはり作詩の意図が国を乱した乱臣の責任を追究し、王の「心」を感化することにある、と宣告している。

詩の本源を「心」に据え付け、「心」の機微を詩で表わし、詩を以って「心」を感化する。中国古代詩歌の性質と理念の一端は、右に掲げた詩句によって既に表明されているのではないか。

紀元前の殷商時代より周を経て、春秋時代に至るまでの歌謡作品（三百五首）を蒐集した中国最古の詩集『詩経』（詩三百）、『毛詩』とも称される）に、作詩の根源たる「心」という言葉が、百六十八回以上に用いられている。それゆえ「心」が、中国古代詩歌創作の本源及び詩歌理論の命題になるのも、当然だと言えよう。

「心」と「作詩」、即ち人間の知性と芸術との関係を、中国において現存する最も古く、理論的に闡明したのが、『毛詩』の巻頭詩「周南・關雎」に付けられた序文である。

詩者、志之所之也。在心為志、發言為詩。情動于中而形于言、言之不足、故嗟嘆之、嗟嘆之不足、故咏歌之、咏歌之不足、故手之舞之、足之蹈之也。……（詩大序）

巻頭詩の前に置かれ、詩集の総論の性質を持ち、また各詩前の短い序文（通称「小序」）に相對して、この序文は「詩大序」と称される。作者に関しては、衆説紛然で未だに定説がない。右に掲げたのは序文の冒頭部である。その趣旨は、まず「詩、楽、歌、舞」という諸文芸様式の興起する動因を、人間の「志」↓「心」↓「情」に定める。心にある物思いを「志」と為し、それを言葉によって表現するのが詩となる。情が心中に動き、それを形で表わすのが言葉。言葉で言い足りないが故に嗟嘆し、嗟嘆し足りないが故に咏歌し、咏歌し足りないが故に手や足で舞踊する、というよ

うに「心の動き」を表す諸文芸の様式は、相互連動して、

詩↓志↓心↓言↓情↓歌↓舞

という連環構成をなしている。「詩大序」は冒頭の部分において、詩をはじめとする中国古代文芸の発生原理及びその性質を、すでにわれわれに明示している。即ち文芸活動は人間の「心」に基づき、「心」から発せられたものを「詩、歌、舞」という文芸様式によって表わす。ゆえに「心」は、諸文芸発生の源となるわけである。

但し、「心」とは何を指すのか。もちろん「心は身の血脈を主る。」⁽⁵⁾或いは「内は則ち肝、膽、心、肺、脾、腎、腸、胃なり」というような、人間の「心臓」ではなく、人間の思惟器官即ち「脳」のことを意味し、「思、想、念」の同義語として使われるものである。道教理論の祖ともいえる老子はかつて「心」を「性情」や「意志」という意味に用いて「心善淵。不見可欲、使民心不乱。」⁽⁷⁾と言っている。儒教の創始者孔子も「従心所欲、不踰矩。有心哉擊磬乎。」⁽⁸⁾と言つて、老子とはほぼ同じ意味でこの「心」を使っている。但し二人の哲人は、中国哲学の重要な命題の一つとも言える「心」について、特に意味の解釈を為さらなかった。「心」という哲学上の意味詮索をしたのは、時代が降つて、孔子の後を継いだ孟子である。

耳目之官不思、而蔽于物、物交物則引之而已矣。心之官則思、思則得之、不思則不得也。⁽⁹⁾

孟子が言う「心之官則思、思則得之」は、即ち外部の事物に対する人間の内在的認識を指す。人間の心に内在する認識は、即ち人間の知的働きである。同じく春秋時代の管子は「心也者、智之舎也。」⁽¹⁰⁾と説明する。

ならば、人間に内在する認識の効能を持つ「心」と、外部の世界に存在する「物」とは、どういう関係をなすか。哲人の荀子は次のように言う。

好悪喜怒哀樂藏焉、夫是之謂天情。耳目鼻口形態各有接而不能也、夫是之謂天官。心居中虚以治五官、夫是之謂天君。……凡同類同情者、其天官之意物也同。……心有微知、微知則縁耳而知声可也、縁目而知形可也、然而微

知必將待天官之当簿其類、然後可也。五官簿之而不知、心微之而無說、則人莫不謂之不知。⁽¹¹⁾

荀子に見れば、人間は五官を以つて外部の「物」と接触し、心が五官に拠つて提供される感覚や印象に基づいて外部の「物」を認識するのである。荀子はさらに「心」と「情」との関係について次のように述べている。

性之好悪喜怒哀樂謂之情、情然而心為之擇謂之慮。⁽¹²⁾

つまり人間の「性」の好し悪し、喜、怒、哀、樂、これらをいずれも「情」という。「情」は「心」によって左右される。但し「情」は、如何にして生ずるのか。これについては、前漢の儒学者劉向は「情接于物而然者也、出形于外。」⁽¹³⁾と説明し、唐の韓愈も「情也者、接于物而生也。」⁽¹⁴⁾と強調している。

右に掲げた諸子の論述を整理すると、即ち「心」は思惟器官で、外部の「物」に対する認識の効能を持つものであると同時に、人間の性の好し悪しや喜、怒、哀、樂、憂、愁という「情感」も、「心」に根ざし「心」に左右されるもので、その「情」が生ずるのも、また「客観」的な「物」との接触によるものである。

このような「心」と「物」との関係についての認識は、もちろん中国古代哲学思想に基づくものであるが、中国古代詩歌の発生原理及びその本質も基本的に、この「心」と「物」との関係においてはじめて説明しうるものである。例えば右に掲げた詩例中の「美人の態度」「亡国寸前の情勢」「君王の不徳と乱臣の悪行」は、詩人の「心」(主体)を動かす「物」(客体)であるが、次に掲げる詩中の自然風物も、もちろん詩人の詩情を誘い、抒情の触発と媒介物になる。

桃之夭夭、桃の木が瑞々しく鮮やかで、

灼灼其華、燃えるような真つ赤な華が咲き、

之子于歸、良き乙女が嫁いで行き、

宜其室家。きつとその家の人々と睦まじくなるのであろう。(詩経・周南・桃夭)

うらかな春は、愛情発動の時期、乙女の嫁いで行く好い季節だ。目に映る桃の花は情熱を誘うと同時に、美しい女性の艶かしい姿をも象徴する。

このように、詩人の心を動かし、詩情を湧かせる外在の物的条件は、既に整っている。新婚祝賀のための詩作は、まさにこのような「外在的な風物」と詩人の「内在的心情」とが融合してはじめて誕生したのである。

歎彼晨風 風鳥は飛ぶ矢のようぞ、

鬱彼北林 生い茂る北の林に飛び帰り、

未見君子 私のおきな人が見えなく、

憂心欽欽 憂ゆる心が切ない。(「詩経・秦風・晨風」)

この「晨風」の詩例も同じ。夫が労役のために家を離れ、日が経っても帰らない。妻が外に出て、雉の鳥が巢のある北の林に飛んで帰る光景を見る。その触発で「雉は凄まじく速く飛んでいても、やはり自分の巢に戻るのだ。しかし私の恋しい彼はいつこうに姿が見えない。切ない気持ち胸いっぱい。つまり雉の巢に飛んでかえる光景を目の前にして、日頃心に蓄えた夫への思慕が一気に噴き出したのである。

女の「心に潜む」別離の辛さという情感が、外在の「自然景物」によって引き出され、外在の「自然景物」は、よりいっそう女の辛い心情を惹き起こさせる。「毛詩正義」中の

感物而動、乃呼為志。志之所造、外物感焉。

は、まさにこのことを言っている。

六朝時代・晋の陸機は外部の季節変化が人間の心に如何に影響を与えるかということ、詩的な言葉で表現する。

遵四時以嘆逝、 四季の移り変わりに従って光陰の過ぎ去るのを嘆き、

瞻万物而思紛。 万物を見て思いが紛然として胸に迫る。

悲落葉于勁秋、 侘しい秋の落葉に悲しみを抱き、

喜柔条于芳春。

芳しい春の柔らかい枝に喜びを感じる。⁽¹⁵⁾

陸機の後に、梁の文学論者劉勰は詩人の創作における「心」と「物」との関係をさらに詳述する。

詩人感物、連類不窮。流連万象之際、沈吟視聽之区。写気図貌、既随物以宛転、属采附声、亦与心而徘徊。⁽¹⁶⁾

ここで、劉勰は詩の創作について、二つの重要な論点を出されている。即ち「随物宛転」と「与心徘徊」である。前者は「物」（客体・自然）を主として、心（主体・詩情）は「物」に従うべきで、いわば詩人の詩歌創作（知的働き）は、客体としての物の世界（自然）に基づきつくべきであることを強調するが、後者は「心」を主として、それを以て「物」の世界を捉えて認識すること、即ち詩人が「物」から体得した認識と情感を「心」で昇華させ、「心」と「物」を融合させてはじめて詩情が醸し出されることを言うのである。

劉勰にして見れば、詩人の詩歌創作は、「心」と「物」という相對する二つの要因に拠るもので、「心」と「物」とは相互依存・相互作用して、詩歌創作の表裏両面を為すのである。劉勰が出されたこの二つの定義は、その後「無我」と「有我」の理論に發展していく。清王朝の末期、国学者の王国維は

有有我之境、有無我之境。「淚眼向花花不語、亂紅飛過秋千去」「可堪孤館閉春寒、杜鵑聲里斜陽暮」、有我之境也。「采菊東籬下、悠然見南山」「寒波澹澹起、白鳥悠悠下」、無我之境也。有我之境、以我觀物、故物皆着我之色彩。無我之境、以物觀物、故不知何者為我、何者為物。⁽¹⁷⁾

というように、「心」を主として作り出された詩句を「有我之境、以我觀物」のものだと見なし、「物」を主として無心に吟じた詩句を「無我之境、以物觀物」の産物だと見なしている。王国維の言う「無我之境」は、即ち自然に没入して我を忘れ、「物我同一」の境界を唱えた莊子の思想を踏まえたものにほかならない。

第二節、漢詩の「随物宛転」と和歌の「寄物陳思」

右に掲げた中国古代の詩歌観念は、中国に限らず同じく東洋文明圏に属し且つ大陸文明の影響を受けた日本にも、もちろん認められる。まず中国の「心」という意味に用いられる大和言葉の「こころ」は「許許呂」という表音文字で訓み、『記紀歌謡』に既に多用されている。

波良邇阿流 腹にある

岐毛牟加布 肝向ふ

許許呂袁邇賀 心をだにか

阿比淤母波受阿良 相思わずあらむ(記・六一)

本居宣長は歌謡中の「岐毛牟加布 許許呂」を「腹中に多くの、伎毛の相對ひて集り在て凝々し、と云意に、許許呂とは連くなり」というように、「こころ」の語源を説明しているが、歌謡中の枕詞「肝向ふ」(肝臓の向こう側)から見れば、「こころ」は明らかに「心臓」のある場所を指し、「心臓」という意味に用いられている。しかしこの「心臓」は、医学にいう「心臓」ではなく、「相思ふ」という思惟効能を持つ器官として認識されている。この思惟器官としての「心」は、場合によって「情」という文字で表記され、「感情」「情緒」などの意味を表す。『古事記』下巻・仁徳天皇の条に、御庶妹の女鳥王の答歌、

高行くや 速総別の 御襲料(記・六八)

を聞いた仁徳天皇は、女鳥王の心が速総別に傾いているのを知って、怒りを抑えて宮に帰ったというところの記載を見ると、

故天皇知其情。還入於宮。

「こころ」は、「情」という漢字で記されている。つまり日本の上古時代には「こころ」と「情」は既に同義語として

使われていたことがわかる。さらに心の機微、恋心の騒動、感情の揺れを自然風物に譬えて詠う歌謡も『記・紀』に認められる。

八千矛の 神の命 葵草の 女にしあれば 吾が心 浦渚の鳥ぞ 今こそは 吾鳥にあらめ 後は 汝鳥にあらむを……(記・三)

葵草を以って、なよなよとした女自身に比喻し、異性を恋しくて落ち着かない「心情」を、浦渚で雄が雌を呼び立てて騒いでいる鳥(自然物)に譬えて唄っている。この歌謡に表れる人間に内在する「心」と外在する「風物」との融合は、巧みな比喻法を通して実現されている。右に掲げた例の外に、「心」はまた、

梓弓檀弓 い伐らむと心は思へど……(記・五二)

大君の 心を寛み 臣の子の 八重の柴垣 入り立たずあり……(記・一〇八)

というように、願望や胸襟を表わす意味にも用いられている。ということは、即ち「心」は人間の喜怒哀楽と言った感情や情緒及び人間の願望を表わす代名詞となつて、日本の上代に既に広く使われていたわけで、人間に内在する「心」と外在する「物」との融合関係が、記紀歌謡の時代において既に芽生えていたのを物語っているのである。万葉時代に入って、この傾向がいつそう明らかになつてくる。

天雲のためたひやすき心あらばわれをな憑め待たば苦しも(巻十一・三〇三二)

さ雄鹿の心相思ふ秋萩の時雨の降るに散らくし惜しも(巻十・二〇九四)

唐棣花色の移ろひやすき情なれば年をそ来経る言は絶えず(巻十二・三〇七四)

うたて異に心鬱悒事計よくせわが背子逢へる時だに(巻十二・二九四九)

右に掲げた歌作品に示されているように、「心」や「情」に宛てられる和語の「こころ」という言葉は、数多くの歌に用いられている。万葉歌人の思、念、喜、怒、哀、楽という感情の揺曳を、すべてこの「心」という場において躍

動し、万感が「心」という一語に包括されるような感さえある。まさしく平野仁啓氏が指摘しているように『万葉集』における心の用例を調べると、心の活動は、恋しく思うとか、同情するとか、惑うとか、苦悩するとか、というような動きをしていることがよくわかるのである。¹⁹⁾

記紀歌謡と万葉の歌例に用いられる「こころ」と『詩経』の詩例に出る「心」とは、人間の主観的・内面的な感情を表す意味において、さほど差異があるわけではない。しかも両方とも、詩人・歌人の内在する「心」の機微と「情」の揺曳は、外在する自然景物——桃の花、林に戻る雉、アザミ、雲、雄鹿、唐棣花——といった「自然風物」によつて触発され、それらの「自然風物」は、また歌人の詩情を表わす媒介・比喩の対象となつていく。

このような「心」と「物」との融合は、記紀歌謡中の「国讚めの歌」「国見の歌」「漁労の歌」「狩獵の歌」「鷹狩りの歌」「七夕の歌」「新室寿の歌」「屋敷讀めの歌」「求婚歌」などを通して見ることができ、『万葉集』中の数多くの叙景歌、咏物歌、羈旅、狩獵、登山望国、見景思郷の歌、及び相聞歌、雑歌、挽歌に現れる人間と自然との渾然一体性、風物を修辭の手法としての「枕詞」「掛詞」、巻八、巻十の春・夏・秋・冬の四季によつて分類される雑歌と相聞歌、さらに歌作品の性質を明確に「寄物陳思」「咏物」「譬喩歌」というタイトルで表わすなどの点から見れば、もう贅言する必要があるまい。

外在する自然界の「物」に感じて、内在する「心」が動き、その「心の動き」を種にして歌を作る。このような和歌の創作理念は、右に例示した歌においてだけでなく、歌の序や左注にも端的に現れてくる。例えば『万葉集』巻一・八番の歌の左注に次の話が記されている。

庚戌、御船泊于伊予熟田津石湯行宮。天皇御覽昔猶存之物、当時忽起感愛之情。所以因製歌詠、為之哀傷也。

熟田津の行宮に船を泊まり、昔の面影を偲ばせる「猶存之物」を見て、天皇は感愛の「情」が引き起こされ、万感の思いに迫られて、因つて歌を作る。作歌の起因は、ほかならぬ客観的に存在する「物」にあることを明言しているの

である。このような「物」（自然風物）によって詩情を惹き起こされる例は、『万葉集』において数え切れないほどある。王羲之の「蘭亭序」を真似た巻五の梅花歌の漢文序と歌群はともあれ、巻十九に収録されている大伴家持の数多くの「咏物歌」或いは歌の序や題に謂う「眺矚春苑桃李花作二首」（巻十九・四二二九）「物花を矚目する咏」（巻十九・四一五九）「不飽感霍公鳥之情、述懷作歌一首」（巻十九・四一八〇）などの類は、すべて中国古典詩歌中の「感物而動」「触景生情」という詩歌の創作原理と軌を同じくしている。特に巻十九の結びの歌と左注は、大伴家持の作歌思想を最も凝縮したものだと言える。

うらうらに 照れる春日に ひばり上がり 心悲しも ひとりし思へば

春日遅遅、鶺鴒正啼。

春日遅遅として、鶺鴒正に鳴く。

悽惻之意、非歌難撥耳。

悽惻の意、歌にあらずは撥ひ難きのみ。

仍作此歌、式展締緒。

よりにこの歌を作り、もちて締緒を展ぶ。

左注の「春日遅遅、鶺鴒正啼」は、『詩経』中の「春日遅遅、卉木萋萋。倉庚啾啾、采芣祁祁。」（小雅・出車）「春日載陽、有鳴倉庚」（豳風・七月）を踏まえているが、「悽惻之意、非歌難撥耳。仍作此歌、式展締緒」という趣旨は、むしろ『文心彫龍・物色』中の「春日遅遅、秋風颯颯、情往似贈、興来如答。」に相似する。もともと己の「心」にある情感を以って「風物」（春日、鶺鴒）を見る。その「風物」が「心」に反射して、「心悲し」という情感はよりいっそう濃くなる。その情感を表現するには歌でなければならぬ。換言すれば、歌こそは、「心」を表わし、「情」を抒する最も好い手段である。

大伴家持は右の左注で、心↓物↓情↓歌という和歌創作の全過程を示していると同時に、歌の持つ効用性（締緒を展ぶ）をも明示している。従って、日本上代和歌の本質と創作理念を理解し、日本の歌観念形成の萌芽期における中国詩観影響の一端を知ろうと思えば、右に例示した『万葉集』中の一部の歌序と左注はよい手掛かりになる。

右に例示した記紀歌謡や万葉に散在する歌創作の意識と歌觀念の断片、加えて中国古典詩歌や詩論及び文学論の影響があつてこそ、九世紀に入つて、周知の如く、和歌の起源や性質や効用などを系統的に論ずる日本史上最初の歌論がついに誕生した。即ち『古今集』の「仮名序」と「真名序」である。もちろんこの二序より先に、光仁天皇の宝龜三年（七七二）、藤原浜成は『歌經標式』を著し、そして唐にわたつた空海も『文境秘府論』、『文筆眼心抄』を成就したが、これらの詩歌論者は、或いは中国古典詩歌を論述の材料とし、或いは中国詩歌論から脱胎したもので、和歌の本質と特徴を充分捉えたものとは言えない。従つて『古今集』に付いた二つの序文、特に「仮名序」こそ、古代日本人の和歌創作思想と理念を解明する最も重要な文献となる。

紀貫之が書いた『古今集』の「仮名序」は、中国『詩經』の「大序」と同じく、歌集の冒頭に付けられている。その出だしは次の如きである。

やまと歌は、人の心を種として、よろづの言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざしげきものなれば、心に思うことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きたし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあわれと思はせ、男女の中をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。

一方、漢学者の紀淑望が作成した「真名序」は、和歌の性質と効用を次のように記している。

夫和歌者。託其根於心地。發其華於詞林者也。人之在世。不能無為。思慮易遷。哀樂相變。感生於志。詠形於言。是以逸者其聲樂。怨者其吟悲。可以述懷。可以發憤。動天地。感鬼神。化人倫。和夫婦。莫宜於和哥。

この「真名序」は、『詩經』の「大序」を踏まえた部分が多いため、「仮名序」の主旨と一致しているとは言えない。仮名序と真名序の相違、そしてこの両序が中国の文芸論との受容関係及びその相違点については後述するが、ここでは、まず「仮名序」と「真名序」に出ている「歌」と「心」と「もの」との関係を見て見よう。

右に例示した如く、「和歌」というものの本質を説明するに当たって、紀貫之と紀淑望は二人とも、和歌創出の起因或いは和歌創作の拠り所を人間の「心」に据え付けている。即ち和歌たる芸術の本質は、人間の「心」に本づき、人間の感情を源として、世の中に存在する紛然たる諸事象（客体）を経験することによって物思い（歌情）が触発され、「心に思ふこと」（主体）を「見るもの聞くもの」（客体）につけて、言葉で表現し、その表現したところの歌は、また「力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあわれと思はせ、男女の中をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。」というように、天地自然や人間自身をも感動させる効用を具有しなければならぬ。換言すれば、和歌という芸術は、人間以外に存在する「物」の世界、即ち森羅万象の自然界を対象として観察し、それを模倣して再現するものではなく、人間も自然の一部として、また自然と一体化する中で、自然を感受し、自然を体験する、そういうことによつて触発された心の感動と情緒の起伏を、また自然風物に寄せ、歌という媒介物を通して表現するものである。

「仮名序」の「人の心を種として」の「心」については、本居宣長が「もののはれを知る心なり。」と解釈する。ならば、この「心」は、ほかならぬ「物」に接して発せられた「情緒」を指し、前節に紹介した劉勰の「随物以宛転」に当たる。「心に思ふこと」は、即ち世に存在するさまざまな物事に接して動かされた歌人の「心理活動」を意味し、劉勰の言う「与心徘徊」に等しい。漢詩の「体物感興」と和歌の「寄物陳思」という創作手法は、まさしくこの二つの要素を綜合したものだと言える。

以上に例示した『詩経』の「大序」と『古今集』の二序に現れる東洋詩歌の觀念と手法は、西洋のそれと根本的に相違する。

第三節、東洋の「物我交感」と西洋の「模倣再現」

西洋においては、古代ギリシアの思想家たちが数千年前より、自然（客観）と人間（主観）を二分化し、自然を人間の精神と対立する対象として認識し考察してきたのである。ターレスの「水が万物の本質だ」、ピユタゴラスの「万物は数から成る」、ソクラテスの「事物の原因を知りたい。ある物がなぜ存在し、なぜ生まれ、なぜ消滅するを知りたい」という論調と考察の姿勢は、いずれも自然万物の現象と本質を解明しようとする人間の思惟活動と努力を意味し、自然と人間を「同体」ではなく、「両立」（自然を対象化）するものとして認識することに基づくものである。

かかる認識を根底に、西洋では文学や芸術の観念を現象的、現実的なものより超越し、形而上学的立場において捉え、芸術の審美基準を、秩序、適度、均整、調和などに据え付けて、闊達、抑制、崇高、品位、優美などの美的範疇を設けていた。そして芸術の本質が、ほかならぬ自然現象に対する模写と再現にあると、西洋の哲学者や芸術家らは強調している。

古代ギリシアの哲学者デモクリトスは、芸術の起源について「多くの重要な物事において、われわれは禽獣を真似て禽獣の小学生になったのである。蜘蛛からは布織りと縫うことを、燕からは家造りを、白鳥や鶯らの歌える鳥からは唱歌を学んだのである。」⁽²⁴⁾と云って、「芸術は自然現象を模写する社会的実践活動だ」と強調する。⁽²⁵⁾そしてピユタゴラスは音楽を論じる際に、中国の「音之起、由人心生也。人心之動、物使之然也。感於物而動、故形於声。」⁽²⁶⁾という音楽の観念と違って、「音楽は天体に表れる数の調和を真似るもの」と指摘している。⁽²⁷⁾

このような芸術観念の下に、詩歌の本質についても、古代ギリシアの哲学者プラトンとアリストテレスは、いずれも詩の本質を「ミメーシス」（模写）に帰結している。プラトンはその著書『理想国』の中において「ホーマーにせよ他の詩人たちにせよ、真似というやり方で叙述を行なっている。」⁽²⁸⁾と断言し、アリストテレスは詩歌と悲劇の芸術的性質を論ずるがために、わびわび『詩学』（*Peri poietikes*）という大作を著して、その第一章で詩の原理を論じて

「叙事詩の詩作、悲劇の制作や喜劇の制作、喜劇や抒情詩のもとになるディーテュラムボス詩の技法、またあらかたの吹奏法や弾琴術など、これらすべては一括すれば、ミメーシスすなわち模擬的再現というところに落ち着く。」と強調する。

これらの模倣再現説に対して、ソクラテスはさらに「芸術家はただ人間の外貌を模写するだけでなく、人間の心境、即ち精神面の特質をも描き出すべきである。」と主張する。観念論的立場から模写と真理との間に隔たりがあると指摘するプラトンは、「ホメロスを始めてとしてすべての作家（詩人）たちは、人間の徳——またその他、彼らの作品の主題となるさまざまの事柄——に似せた影像を描写するだけの人々であつて、真実そのものにはけつして触れていないのだ⁽³¹⁾」と貶しているが、逆に英雄叙事詩に代表される古代ギリシア文学の本質と特徴を鋭く捉えたとも言える。プラトンの弟子でありながら、実体と実証論を唱えるアリストテレスは「芸術は人生を模写する」、「人間、人間の行為、人間の境遇が即ち詩の模写する対象である⁽³²⁾」と言つて、文芸模倣の最も重要な特徴は、ほかでもなく生き生きとした感動的な形象を作りだすことにあり、「その状を真似て作る」或いは「その形象を造る」というように指摘している。

これらの哲学者の立論の出発点には相違があるものの、西洋芸術の本質と特徴は、自然と物事に対する「模写」及びそれを「再現」することにあるのだという点においては、ほぼ同じである。

かかる芸術観念と美的理念の下に、西洋では早くも、造形と叙事という二つの芸術分野で大きな成果をあげた。人体に対する綿密な観察と生理的研究を基にした古代ギリシアの彫刻、英雄時代の全貌を微に入り細を穿つ技法で再現するホメロスの長篇叙事詩『イリアス』、『オデュッセイア』は、その最も好例である。

エーゲ海文明に培われたこの二大長編叙事詩、『イリアス』と（一万五千六百九十三行）、『オデュッセイア』（一万二千百十行）は、前者は「アキレウスの怒り」を主題に、十年間にわたるトロイア戦争の広大な場面を、戦争の終焉に

近き五十日間に凝縮して描き、美を競う女神、誘拐による戦争の発端、愛の葛藤、英雄の名誉と苦惱、生と死などを謳いあげ、後者はトロイア戦争の後、運命に弄ばれた智謀の勇者オデュッセウスの漂浪と冒険、故郷にいて求婚者達に苦しめられる妻と息子の嘆き、主人公の帰郷して求婚者達に対する復讐、という一部始終を詳細に歌ったものである。この二大長篇叙事詩に匹敵するような詩歌作品は、残念ながら東洋の中国（少数民族を除く）と日本には存在しない。神話伝説、または歴史や時代の風貌と英雄の事跡を詳細に記録する点から言えば、二大叙事詩に等しいのは、むしろ中国の『春秋左氏伝』、『史記』、『三國志』のような歴史書や日本の『古事記』、『日本書紀』、『平家物語』のような作品である。従って、この二大長篇叙事詩を以って、抒情を中心とする東洋の詩歌と比較しようと思えば、両者のスタイルと性質はあまりにも相違するもので、平行的に比較することはほぼ不可能な作業だと言える。但し、西洋詩歌と東洋詩歌の本質及び双方の詩的觀念の相違を究明するために、不可能な作業を敢えてするのも一つの試みである。中国の学者陸暁光氏はかつて中国古代詩論中の「言志説」を以て古代ギリシアの「模写説」と比較し、少なからぬ卓見をだされている³⁾。筆者もそれに示唆を受けたところが多い。但し、陸暁光氏の比較は中国とギリシアに限定するもので、日本を含めた東洋対西洋という立場から比較したものではない。その部分を補うために、ここでは日本の和歌と歌論も視野に入れて、東洋と西洋の古代詩歌の作詩原理における相違点を大まかに比較して見る。

①詩歌創作のプロセスの相違。古代ギリシアの叙事詩は、始めから一人の詩人が作ったものではなく、民間に散在する多くの物語と口承詩が多数の詩人の手を経て、最後にホメロス（出生・生涯など一切不明）によって精練され、加工された超大詩篇で、それを吟遊詩人（歌い手）によって、豎琴の伴奏下に、長時間にわたって詩の一部分ずつを語るのに対して、東洋の抒情詩歌は、始めから詩人・歌人が一人で創作し、それを公の場で朗詠し、音楽を伴って吟唱することはあるが、時間をかけて一部分ずつ語ることはない。

②詩歌創作の指針の相違。東洋の抒情詩は人間に内在する「心・情」の吐露に重心を置くが、ギリシアの叙事詩は

外在する「事物」の描写と叙述に力を注ぐ。古代ギリシアの叙事詩に描かれるのは、詩人に内在する「心」や「情」ではなく、外部に存在する各種の事件や人物である。しかもそれらの事物や人物は、実存のものにせよ、伝説中のものにせよ、詩人にとっては、いずれも既定の題材である。詩人の仕事はほかならぬそれらの既定の事件や人物を如何に芸術的に構成し、それを如実に再現することにある。詩人は一般的にその描写する事件の中に直接的に介入しない。つまり叙事詩の作者は、作品中の英雄の運命やその事跡、及び英雄をめぐるさまざまな事件と諸々の物事を客観的に描写するもので、作者自身の思想感情と作品の内容とは、はつきりとした境界線が設けられている。この境界線はほかでもなく主体と客体は別々にして、主体は客体を客観描写の対象とすることを意味する。例えば右に掲げたホメロスの『イリアス』と『オデュッセイア』には、多くの人物が登場し、諸々の事件が描かれているにもかかわらず、作者であるホメロス本人の言行が認められない。つまり読者には詩人そのものの性格や感情を直接的に感じられない。

これに対して、中国の古典詩歌と日本の古代和歌の場合は、基本的に詩人や歌人が自ら経験したこと、または自ら体験した物事から生じた感情を表現するもので、詩中に登場する人物は詩人と歌人の本人である場合が多い。特に中国古代詩には、主語の「我」という文字が頻繁に使われている。例えば「嗟我懷人、寘彼周行」(詩経・周南・卷耳)、「未見君子、我心悲傷」(詩経・召南・采芣)などがそのような例であるが、日本の和歌には、たとえ第一人称の「我」が登場しなくても、その内容はやはり詩人と歌人の本人の感情や心の機微を吐露するものが圧倒的に多い。そして中国の古典詩歌と日本の古代和歌には、自然風物の描写が多く認められるが、それらの自然風物が作品に持ちこまれるのは、詩人と歌人がただ単に自然風物の持つ形象美に引かれるというより、むしろ自然風物と融合し、「物我同一」「物我交感」の境界を表わすことにある。例えば秋を詠ずる部分を比較してみれば、両者の相違が明かである。

氣象の大いなるテューデウスの子よ、なぜ私の血筋を問うのか。

まことに人の世は木々の葉のさまに等しい。

秋風は木々の葉を大地に吹き散らす、春の季節はめぐってくれば、

森の木々は芽ぶいて緑葉を生じる。

そのように人の世もかつては生い出で、かつては散りゆくものだ。

ディオメーデースがグラウコスの家柄を尋ねるときに、グラウコスは木の葉の栄枯を以て人類の世代交替に譬えているが、ここでは季節の変化によって移り変わる自然風物が、ただの比喩材料に過ぎず、人間と自然との融合或いは自然風物の変化に惹き起こされる人間感情の揺曳、即ち「人」と「物」との交感を読み取れない。しかし同じく季節の変化と人生との関係を詠む中国古代の詩作、例えば、

四時忽其代序兮、万物紛以回薄、覽花時之時育兮、察盛衰之所托。感冬索而春敷兮、嗟夏茂而秋落。雖末土之榮悴兮、伊人情之美惡。善乎宋玉之言曰、「悲哉！秋之為氣也、蕭瑟兮草木搖落而變衰。墜粟兮若在遠行、登山臨水送將歸」。夫送歸懷慕徒之戀兮、遠行有羈旅之憤。臨川感流以嘆逝兮、登山懷遠而悼近。被四戚之疚心兮、遭一途而難忍。嗟秋日之可哀兮、諒無愁而不尽。

という中国古代の「悲秋」をテーマとする代表作・潘岳の「秋興賦」の一節であるが、詩人は人生の流転を四季の变换に譬え、我が身の不遇を蒼涼たる秋の景色に託して、先人宋玉の詩句を引用しながら、目に映る秋の哀しみ風物と自分の無尽な憂愁を一体に融合して詠嘆する。詩中の「感冬索而春敷、嗟夏茂而秋落」という自然万物の盛衰に対する人間の感情の揺曳、及び「蕭瑟兮草木搖落而變衰」という蕭瑟たる秋の景色に惹き起こされる人生不遇への憤懣と憂愁は、ほかならぬ人間と自然が融合し、一体化するという東洋美学の原理を物語っている。同じく季節の風物に惹き起こされる心情の揺れを詠む和歌を見ると、例えば、

九月のしぐれの雨の山霧のいぶせき我が胸誰を見れば止まむ〔万葉集〕卷十・二二六三

秋山のしたひが下に鳴く鳥の声だに聞かば何か嘆かむ〔万葉集〕卷十・二二三九

秋さらば相見むものを何しかも霧に立つべく嘆しまさむ〔万葉集〕卷十五・三五八二

物ごとに秋ぞ悲しき紅葉つつ移ろひゆくをかぎりと思へば〔古今集〕卷四・一八七

憂きことを思ひつらねて雁がねの鳴きこそわたれ秋の夜な夜な〔古今集〕卷四・二二二

なども同じである。

③描写手法の相違。西洋の叙事詩は外在する事件や物事の真実を追い求めるが、東洋の抒情詩は詩人・歌人に内在する感情と情調を高揚することに主眼を置く。主体と客体の対立によつて西洋叙事詩の作者は、作詩の趣旨を事件と物事の模倣と再現に置くがために、当然、事件と物事の発生・発展の全過程を重視することになる。例えば、ホメロスの『イリアス』は主人公アキレウスの怒りから始まり、その怒りを主軸にしてストーリーを展開するが、十年間にわたるトロイア戦争の経緯とその全貌を、戦争の最後の五十日間に凝縮して再現する。『オデュッセイア』は漂流、帰郷、謀略、復讐という順に物語のストーリーを展開し、主人公の辿つた運命と冒険、最後に妻を困らせた求婚者たちへの復讐という事件の一部始終と全過程を記録したものである。それゆえ、アリストテレスは『詩学』の中で、作品のストーリーの重要性を強調する際に、悲劇を例にして「悲劇は一つの厳肅的、完全としたある程度の長さを持つ行動に対する模写である。」と指摘している。ホメロスの叙事詩の外部の物事に対する客観描写のもう一つの特徴は、即ち作品の物事の細部に対する緻密な描写である。大会戦の全容をパノラマのように再現すると同時に、槍が体のどの部分を貫いたかをも具体的に描く。さらに進軍の有り様を、森を焼く火、空を飛ぶ鳥の群れ、萌えいずる木々の葉や花、春先の羊小屋に群がる蠅などの比喩を羅列して表現し、特に第十八巻に語られるヘーパイストスによるアキレウスの盾制作は、詳細描写の最も典型的な例である。その盾には大地、大空、海、太陽、月、星辰などで構成される宇

宙の世界、平和の町、戦争の町、婚礼の宴、裁判、城の攻防、待ち伏せと戦、畑の鋤返しや刈り入れ、葡萄の摘み取りや牧畜などで構成される人間世界、この二つの世界をホメロスは百三十一行を費やして、おおがかりに且つ綿密に描いている。このような細緻周到な描写は、すべて英雄アキレウスの偉大さと卓越さを強調するためであり、彼の死を賭けた復讐の決意を示すためのものである。

このような武器の一つを通して森羅万象の宇宙と雑然たる人世を描写する手法は、中国の『詩経』と日本の『万葉集』には認められない。『詩経』には民族英雄の開国の業績を記録する伝記風の作品、例えば殷の先祖・湯が国を切り開き、四方を征服し、その子孫である武丁がさらに国土を拡張し、四海を征服した功績を頌える「商頌・玄鳥」、周の始祖稷の誕生、成長及び農業を發明した功績を謳歌する「大雅・生民」のようなものが収められているが、それらの作品は、英雄の人生や偉業及びそれをめぐる物語と事件を詳細に記録するというよりも、むしろ主人公の「天命」に従順する徳性や人格を謳歌することに詩の重心が置かれていてよい。しかもこの類の作品は殆どの場合、宗廟祭祀の際に祖先を祭り、その功徳を称賛するのに用いられたもので、いわば祭祀のためのものが多い。『万葉集』にも天皇や皇子を褒め称える長歌、例えば柿本人麻呂の称賛歌の代表例として「高市皇子尊の城上の殯宮の時の挽歌」（万葉の称賛歌は挽歌の形を取るものが多い）が挙げられる。壬申の乱で活躍した高市皇子の死を悼み、生前の功績を称えることを歌の主題とする作品であるが、主人公の人生や性格及び乱の中で具体的にどのような役割を果たし、どのように手柄を立てかについては、殆ど描写されていない。戦争の場面の描写もホメロスの『イリアス』に比べれば、象徴的な部分が多く、詳細さが欠けていると言わざるを得ない。その点では『詩経』の頌詩と極めて近似性を持つ。なお、この長歌の特徴及び中国古典文学との関係については、拙論「賦と長歌との比較——文学思想・性質の異同を中心に」⁽⁵⁾を参照していただく。

④ 作品の持つ社会的効能の相違である。古代ギリシアの叙事詩は、豎琴などの弦楽器を伴って吟弾する吟遊詩人

(歌い手)と叙事詩の内容を生かした劇を演じる役者という媒介を通して、社会に伝達し世に影響を与える。その意味で古代ギリシアの詩は、文学表現の部分だけでなく、詩の歌い手と役者の演じる部分も含まれている。歌い手や役者は作品の内容を伝達する際に、作品の事件や脚色に入り、演技を通して作品の内容を伝える。この伝達の過程は、即ち模倣と再現のプロセスである。換言すれば、古代ギリシア叙事詩の芸術様式及びその芸術効果は、詩作者の客観的事実に対する模倣と再現に加えて歌い手や役者の詩作品に対する模倣と再現、という二重構造によつて実現されているのである。

これに対して、中国の古典詩歌と日本の和歌の場合は、その芸術的效果と社会効能を詩人と歌人自身の吟詠、時には語り部(中国の「瞽」に当たる)の代詠を通して実現するが、役者の演出を必要としない。「詩経」と『万葉集』の多くの作品は、殆ど詩人と歌人及び一般庶民の一時的な感情の揺曳、またはある場所での生活境遇に対する感慨や感動とその情調を自然的に言葉に寄せて作りだしたもので、歌い手の語りや演劇のために作るものではない。「詩経」の詩は、後に宮廷の楽府に楽調(曲)が付けられて唱われるが、そのような場合は殆ど詩と楽と舞が一体となつて披露され、祭祀儀礼の形式としてまたは宮廷生活の雅やかさを増すためのものに過ぎない。その趣旨は、詩に詠まれる内容を如何に真に迫るように再現するのではなく、詩の持つ教化作用を象徴することにあるのである。日本の古代にも祭祀儀礼の場や宮廷行事に音楽を伴う詩吟や作歌活動が行われていた。但し、日本の場合は宗教的色彩と宮廷の風雅風流を表わす要素は強いが、政治教化の意味合いは薄い。

以上、詩歌の起源及びその性質について、中国と日本を含めた東洋対西洋というグローバル的な視点から比較してみたが、次章では中国の詩論と日本の歌論との受容関係及び両者間の相違点を比較する。

第二章、中国詩論と日本歌論の比較

第一節、詩論と歌論の原点をめぐる問題

中日両国の文芸理論、特に詩論と歌論を検討するに当たって、前章に触れたように『毛詩』『大序』と『古今集』の「仮名序」「真名序」という三序は、最も重要な資料として注目される。

「詩大序」は、『詩三百』をめぐる漢代以前の断片たる論述を踏まえ、『尚書・舜典』の「典楽」や孔子の「詩教」、さらに荀子の『楽論』や『礼記』の「楽記」などを汲み取って、詩歌発生の原理、詩歌たるものの本質、詩歌の持つ政治的意義及び社会的効用を、儒学の立場から初めて系統的、理論的に解釈したもので、中国詩学の原点とも言える。なかならず、従来より儒教によって唱えられた詩歌創作の本質たる「詩言志」を、詩積の綱領として序文の冒頭に据え付けた点は、『古今集』の両序と比較する際に特に留意すべきである。

一方、万葉以来の和歌創作の原理や和歌の性質、及び和歌の持つ文学的意義と効能を初めて系統的に、理論的に詮釈した『古今集』の「仮名序」と「真名序」は、当然、日本歌学の原点になる。この両序は和歌そのものの研究にとつてのみならず、日本歌学と中国詩学との間に存在する影響関係、ならびに中日両国の詩歌観念の相違点を究明するのにも必要不可欠なものとして、認識されている。

それゆえ、三序は従来より多くの学者に重視され、とりわけ比較文学的研究の領域においては、早期のものとして契沖の『古今和歌余材抄』⁽³⁶⁾が挙げられるが、太田青丘の『日本の歌学と中国の詩学』⁽³⁷⁾や小沢征夫の『古代歌学の形成』⁽³⁸⁾、中島光風の『上世歌学の研究』⁽³⁹⁾、小島憲之の『上代日本文学と中国文学』⁽⁴⁰⁾下などの大著及び奥村恒哉氏の『古今集の精神』⁽⁴¹⁾、新井栄蔵氏の『仮名序真名序読様の事』⁽⁴²⁾、工藤重矩氏の『古今和歌集真名序の「業和歌者」をめく

つて——律令制社会における詩人と歌人——⁽⁴³⁾、梅野きみ子氏の『古今和歌集』序文に見られる「艶流」批判とその源流⁽⁴⁴⁾」などの論文も、三序の間に存在する影響関係を詮索し、『古今集』の真名序と仮名序が如何に中国詩論を受容したかを詳細に考証したものである。

これまでの研究の中で、特に注目すべきなのは、和歌形成の歴史を歌壇という視点から系統的、包括的に詳論した山口博氏の研究である。氏はその系列大著『王朝歌壇の研究』宇多醍醐朱雀朝篇の第四章「古今集の形成」で、従来の研究を詮索し、「仮名序」と「真名序」の成立年代、作者及び両序の性質、中国の経学思想との関わりなどについて堅実且つ詳細な論考を為された。特に両序と中国古代詩論との受容関係についての氏の考証は、傍証博引で、他者の追隨を許されない高い水準のものとして私は見ている。

但し考察の視点乃至研究立場の違いにより、氏の考証と論述及びその他の日本学者の研究は、『古今集』の両序と『詩経』の「詩大序」との相違点、並びにその相違点から視られる中日両国の古代文芸の持つ異なる性質、さらにその異なる性質を成した原因については詳細に論じられていない。私の考察の主旨は、むしろこの論及の少ない部分にメスを入れ、その一端を切り開くことにある。

まず右に例示した三序は、もちろん机上の空論ではなく、中日両国の古代詩歌の創作状況に基づき、作品の内容にそぐわし、詩と和歌の性質と創作原理を、凝縮・精練・概念化された言葉で論じ、いわば詩と和歌の神髄を道破したはずものである。しかし、この三序にはともにも以下の如く問題をかかえている。

- ①三序が成立した歴史的背景の問題。
- ②三序に表れる文芸観と作品の内容や創作実践との問題
- ③三序の間に存在する受容と非受容の問題。
- ④三序に表れる中日両国間の文芸観の差異の問題

これらの問題については、従来の諸説を参考にしながら、私なりに考えてみたい。

第二節、詩論と歌論の成立と觀念の異同

中日両国の詩論と歌論の成立を検討する際に、まず詩論と歌論の形成状況及び詩論と歌論の論ずる対象（詩集と歌集）について触れる必要がある。

中国詩論の濫觴は、春秋時代の史書典籍、即ち『左伝』、『尚書』、『礼記』、『国語』及び諸子百家の言論に散在する『詩三百』についての断片的な論述であるが、それらの断片的な詩論を統括し、系統化させたのは漢の時代に入ってからである。魯、齊、韓、毛という四人が相前後して「詩三百」に訓詁注釈を施し、序文を付き加えたものを、「四家詩」（後述を参考）と通称するが、現存するのは「四家詩」中の「韓詩外伝」と『毛詩』（序文を含む）のみである。現在行われている中国詩論の始発期についての研究は、主に『毛詩』の注釈と序文に依拠する。

日本歌論の濫觴は、記紀歌謡の作歌・吟詠事情を説明する記紀の行文と万葉歌の序文、左注においてであるが、それを系統化し理論化したのは、九世紀の勅撰集『古今集』の「仮名序」と「真名序」である。ただし、両序の論ずる対象は「古今集」の歌作品のみならず、日本現存最古の歌集『万葉集』をも包括する。ちなみに両序の構造を見ると、

仮名序		真名序	
第一段	和歌の発生と効用	初発	
第二段	和歌の初発	発展	
第三段	和歌の発展	典型の確立	
第四段	和歌の典型	古代和歌の正純	
第五段	六義	古代和歌の興隆	
第六段	和歌の墮落	近代和歌の墮落	
第七段	古代の和歌	近代和歌(六歌仙)の批判	
第八段	当代の和歌		
第九段	人麿・赤人		
第十段	万葉集の撰集		
第十一段	六歌仙批評		
第十二段	古今集の撰述		
第十三段	選者の抱負 ⁽⁴⁶⁾		

その七割以上は『古今集』以前の和歌を論じ、『万葉集』に関する部分は両序の大半を占めている。

もし、中日両国の詩歌の始発期における創作理念や方針を検討するならば、中国現存最古の詩集『詩三百』に對等するものは、もちろん『古今集』ではなく、『万葉集』である。従って本論の検討する主要な範囲も、一応仮名序の場合第十段まで、真名序の場合は「古代和歌の興隆」までである。

まず両序の作成年代と作者についてであるが、従来の諸説を仔細に検討した山口博氏は「両序とも延喜の成立、真名序は淑望、仮名序は貫之の作である。」⁽⁴⁷⁾と推定するが、本文もそれに従う。両序が誕生する歴史的背景について

は、律令制補修の事業の一環として『古今集』を把握される秋山虔氏、⁽⁴⁸⁾『三代実録』『延喜格式』『古今集』をまとめて「文物制度の整備」とされる弥永貞三氏、⁽⁴⁹⁾『古今集』の「勅撰集の意味は、儒教主義律令国家の理念からする文化の方向づけ規範づけ」と主張する増田繁夫氏、⁽⁵⁰⁾かかる諸氏の論考を検討した上で、山口博氏は撰集の主導者としての時平を『古今集』の政治的風土の中に位置せしめて、律令体制の維持と強化、経世的精神を発揚する「日本紀竟宴和歌」の公的性格などの視点から、『古今集』が如何に儒教の経世主義という政治風土に芽生え、律令制強化政策の一翼を担ったかを詳論し、特に序文に表れる律令精神や政教主義及び経学思想などを小沢正夫氏の説を踏まえて立証したのである。⁽⁵²⁾

『古今集』の成立を、律令制度の強化という政治風土や儒教の経世主義的影響という大きな歴史的背景の下において考証し、『古今集』の序文に表れる文学思想を、当時の時勢と結びつけて究明する。かかる史実を重視する諸氏の論考、並びに緻密な調査をし堅実な分析を通して得た山口博氏の右の如き結論は、もちろん正鵠を射るもので、若輩としてその卓見に深い感銘を受けたところが少なくない。

但し、文学性質や文学理念についての検討は、歌集の編纂方針及びその編纂方針を形成させた当時の時勢や政治風土のみならず、歌集に収められている歌作品を、その最も重要な根拠としなければならぬ。そのような視点に立つて『古今集』の成立事情とその歌作品を連動して見る場合に、残念ながら『古今集』の撰集方針を裏付けるような歌作品、即ち律令制度を強化し儒教の経世主義を宣揚するために詠まれたものは、殆ど認められないと言つてよい。そのためか、山口博氏の論述に引用されたのは『古今集』の歌ではなく、延喜六年の竟宴和歌で紀淑望が「猿田彦」を題にして詠んだ歌、

久方の天の八重雲ふりわけて降りにし君を我ぞ迎へし

と左大臣時平の「仁徳天皇」を題とする歌、

高殿にのぼりて見れば天の下よもにけぶりて今ぞ富ぬる

という二首のみである。この点に関しては山口博氏も「例を挙げるに苦しむ⁽³⁸⁾。」と嘆いている。

『古今集』の序文に表れる律令精神や政教主義や経学思想などを裏付け、立証できるような歌作品が『古今集』に殆ど存在しないということは、ほかでもなく九世紀における日本の文芸理論と文学創作との間に大きな乖離が存在していたことを意味する。ちなみに『古今集』の歌作品を見てみると、春夏秋冬の季節風景・風物及びそれに引き出された様々な思いを詠むものは約四百二首、男女の恋情を詠むものは約三百六十首、そのほか祝賀、離別、羈旅、物名、哀傷を題とするものは約百六十首、残りの雑歌などは約二百三十八首である。これらの作品には、当時朝廷が推し進める律令精神や政教主義及び経学思想などを直接に触れ、或いは間接に表すものは一首もない。「真名序」に言う、

是以逸者其声楽。怨者其吟悲。可以述懷。可以發憤。動天地。感鬼神。化人倫。和夫婦。

という和歌の本質と効用を、もし詩歌の持つ「抒情的効能」という広い範囲で捉えるならば、『古今集』の歌作品がそれに全く当て嵌まらないとは言えない。但し右の定義は和歌創作の実践から生まれたものではなく、中国詩論から借用したものである。借用したものであるが故に、定義に用いられる表現の意味と意義、及びそれについての理解が必ずしも一致するとは限らない。

例えば「逸者其声楽。怨者其吟悲。」の直接的出典は、『毛詩・大序』の「治世之音安以樂。其政和。乱世之音怨以怒。其政乖。」であるが、その主旨目を詳細したのは後述の『礼記・楽記』で、定義の創出者は孔子である。

詩、可以興、可以觀、可以群、可以怨⁽³⁹⁾。

孔子が言う「怨」は、日常生活中の個人の恩怨、男女の葛藤による「怨み」ではなく、社会政治に対する批判、いわゆる「怨刺上政」である。この定義が打ち出されたのは、周の礼楽制度の復活と社会秩序の回復を目指す孔子の功利

主義的文芸観によるのであるが、それを醸し出す文学的土壤は、ほかならぬ『詩三百』中の政治風諭詩、いわゆる「変風・変雅」である。

『古今集』にはこのような作品は殆ど認められない。「真名序」にいう「述懐」の「懐」も、和歌の場合には作者が述べる「様々な思い」を意味するが、中国古典詩歌の場合はむしろ詩人の政治的抱負や治世への感慨がその主要内容となる。

そして「発憤」の「憤」も同じである。戦国時代、国策をめぐる意見の対立で讒言を受けて、楚の国主に冷たく疎遠された屈原はその作品「九章・惜誦」で、始めて作詩の目的は「発憤抒情」にあると宣言する。

惜誦以致愍兮

我が君を惜しみ痛んで辞を誦し、そのために災いを招いたのだ。

発憤以抒情。

私は憤りを発して情を抒べる。

所非忠而言之兮

もし忠実でないことを私が言うとするれば、

指蒼天以為正。

あの蒼天を指して誓ってその証としよう。⁽⁵⁵⁾

同じく楚辞の作者・荘忌は屈原の「発憤抒情」を敷衍して、

志憾恨而不逞兮

残念ながら我が志を成し遂げることができない。

抒中情而属詩。

そのむなしい心情を抒べるのに詩が一番なのだ。⁽⁵⁶⁾

と強調している。「志憾恨」の「志」は、いうまでもなく詩人の日常生活における個人の恩怨や愛の葛藤ではなく、治世の政治抱負を意味するものである。それが達成できないことを感慨して恨み、その心情を述べるのに「詩」が最適である。荘忌は作詩という文芸活動を「志」の「憾恨」を発するための手段だと見なしている。

漢の時代に入って、宮刑の屈辱を受けた司馬遷は、政治の挫折に対する憤懣を表す屈原の超大作「離騷」の創作動機を、

屈原疾王聽之不聰也、讒諂之蔽明也、邪曲之害公也、方正之不容也。故憂愁幽思而作「離騷」⁽⁵⁷⁾と解釈している。さらに司馬遷は自分の不運悲惨な人生経験を基にして、屈原の「發憤抒情」を「發憤著書」に置き換えて、文芸創作の動因は時世や政治社会及び不遇な人生に対する「憤懣」、その「憤懣」に潜まれる著者の「志」(理想や政治志向)の主張に根差していると強調する。

夫「詩」、「書」隱約者、欲遂其志之思也。昔西伯拘羑里、演「周易」。仲尼厄陳、蔡、作「春秋」。屈原放逐、著「離騷」。左丘失明、厥有「国語」。孫子臏脚、而論兵法。不韋遷蜀、世伝「呂覽」。韓非囚秦、「說難」、「孤憤」。「詩」三百篇、大抵聖人發憤之所為作也。

司馬遷のこの「發憤著書」という説は、中国古代文学の全体に照らし合わせれば、当然偏っている部分があるが、しかし「發憤言志」という中国古代文学の性質の一面を捉え、後世の文学創作に大きな影響を与えたことは否めない。

一方、九世紀を生きた『古今集』の歌人、或いはそれ以前の万葉歌人の中には、政治の世界で権力の争いに巻き込まれたり、時世に翻弄されたりして追放や左遷や流謫の身になった人は、当然、いないわけではない。しかし、それらの不遇者たちは、歌を以て直接に憤懣を發し、文学を以て執政者を諫めたり批判したり、或いは政治や社会を糾弾して、我が「志」(政治抱負や理想)を誦するようなことはあまり認められない。彼らの大多数はその不遇不幸を仏教の無常觀に託し、憂愁の気分を歌作品に滲ませるのが精一杯である。これは「發憤抒情」や「發憤著書」や「述懷言志」などによって表れる中国文学の性質と大きな相違を見せている。故に「真名序」の言う「怨者其吟悲」の「悲」、「可以述懷」の「懷」、「可以發憤」の「憤」は、いずれも中国のそれと同一視することが出来ない。

このように見てみると、「真名序」に表れる和歌の文芸觀は、前述のように和歌創作の実際状況に基づくものではなく、むしろ和歌創作の文化風土及び和歌の持つ本来の性質を無視した舶来品に過ぎないと言つてよい。

「真名序」の和歌定義と和歌の本質との乖離問題に気付き、できる限りの是正を図つていたのが紀貫之である。紀

貫之は、「仮名序」で、和歌の定義を次のように改めている。

やまとの歌は、人の心を種として、万の言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思わせ、男女の中をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。

ここで紀貫之は、「真名序」の「感生於志」や「逸者其声楽。怨者其吟悲。可以述懷。可以發憤。」というような中国詩論の功利主義的部分を取り除いて、その代わりに歌と心、心と自然風物、自然風物と歌創作との連帯関係を強調し、漢詩と異なる和歌の特質——自然万物、生きとし生けるものすべてが歌の題材になる——を力説する。特に「花に鳴く鶯、水に住む蛙の声」を取り上げることによって、和歌そのものは人為的にまたは政治的功利主義のために創り出されるものではなく、鶯や蛙の鳴き声と同様に自然的に発せられるもので、それがまた自然の一部であることを暗示する。紀貫之がいわんとするところは、即ち和歌は「發憤抒情」「述懷言志」「風刺風論」を旨とする漢詩と違って、「心に思ふこと」のすべてが自然風物（見るもの聞くもの）につけて詠めるのだ。紀貫之のこの論調は、「真名序」のそれに比べれば、いうまでもなく和歌の性質に相応しく、和歌創作の実践と和歌作品の内容に基づいたものだと言わなければならない。そして和歌の持つ効用性についても紀貫之は「詩大序」の言葉を部分的に借用しながら、なるべく和歌の内容に沿うように、「詩大序」からの脱皮を図っていた。つまり「詩大序」の

治世之音安以樂、其政和。乱世之音怨以怒、其政乖。亡国之音哀以思、其民困。故正得失、動天地、感鬼神、莫近于詩。先王以是經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗。

傍線を付けた功利主義、政教主義を表す部分を省いたのみならず、借用した部分の表現も微妙に書き換えている。即ち「動天地」の前に「力をも入れずして」を付き加え、「感鬼神」を「鬼神をもあはれと思わせ」に、「成孝敬」や

「厚人倫」や「美教化」といった儒教詩観の換わりに「猛き武士の心をも慰むる」を入れ、「和夫婦」も「男女の中をも和らげ」というように、当時の通ひ婚の婚姻形態及びそれを反映する歌作品の内容に合う表現を使っている。

このように中国詩論からの奪胎換骨を図った紀貫之の「仮名序」は、「真名序」と和歌創作との乖離現象がある程度是正したばかりでなく、日本独自の歌学理論の樹立のためにも大きな貢献をし、後世の和歌創作に一つの座標を据えた点で、深遠な意味を持つと同時に、受容関係のある中日両国の文芸観念及びその文芸観念を醸し出した両国の文化風土や文学創作には、実に大きな相違が存在していることを改めて浮き彫りにしている。

第三節、詩論と歌論の文化的土壌

前節に例示した『古今集』の編纂方針と『古今集』の歌創作・作品の内容との乖離、「真名序」と「仮名序」との相違、「仮名序」の中国詩論に対する受容と非受容という、この三つの現象と問題をどう捉えるのか。なぜこのような現象と問題が存在するのか。これが和歌と中国古典詩歌の性質の相違及び中国詩論を受容した日本歌論が如何に変革変容を成し遂げたのかを弁明する重要な問題である。この問題を解明するには、中日両国の詩歌芸術観念の形成過程及び詩と歌の創作状況、詩論と歌論を醸し出した中日両国の文化的土壌について比較する必要があると私は思う。

前に述べた如く、中国古代詩論の断片を統合したのは『毛詩』の冒頭詩に付けられた「序文」である。その序文が論ずる対象、または序文の依拠するものは、もちろん『毛詩』に収めている三百五首の詩作である。この三百五首の詩作は、殷周から春秋時代までの歴史や政治形態や社会風習及び庶民の生活を知る貴重な手掛かりになるばかりでなく、中国古代文学の萌芽期における文学思想「詩言志」の形成、外交の場における賦詩、礼楽における詩の吟唱なども、すべてこの三百五首の詩に基づくものである。『詩経』以前の原始歌謡は、古書典籍に散在する古謡謠、及び古筮書『易』の卜辞に混ざっている歌謡風の卦辞などがあるが、それについての考察は別稿に譲るが、ここでは『詩

経」を中心に検討する。

【詩経】の成立は、大体紀元前五九九年から前五四四年までの間とされる。収録されている作品の年代は、大体殷王朝の晩期（紀元前十一世紀）から春秋時代の半ば（紀元前六世紀）までの五百年間余りにわたる。作品の分布する地域は、山東、山西、河南、河北、陝西、湖北の北部、いわば黄河と揚子江流域の広範囲に及ぶ。三百五首の作品は、風、雅、頌という三大部類に分かれている。即ち、

① 国風・作品数は一六〇首。周南、召南、北、庸、衛、王、鄭、齊、魏、唐、秦、陳、桧、曹、幽という十五カ国の地方民謡とされる。

② 雅・作品数は一〇五首。そのうち小雅は七四首、大雅は三二一首。小雅は貴族の饗宴などに用いられ、大雅は諸侯の朝会などに用いられる宮廷の楽歌とされる。

③ 頌・作品数は四〇首。そのうち周頌は三二一首、魯頌は四首、商頌は五首。主に宗廟の祭祀に用いられる舞曲の歌辞である。

【詩経】は史上初めて選録した中国最古の詩集であるが故に、謎も多い。まず五百年間にわたる詩集なのに、作品の数があまりにも少なすぎる。日本の『万葉集』は四百年間にわたる歌を集めているが、作品数はなんと四千五百首以上にものぼる。【詩経】の作品が少ない理由としては、従来、三つの説が流れている。その一つは孔子による「刪詩」（詩の取捨選択）という説である。

吾自衛返魯、然後樂正、雅頌各得其所。⁽⁶⁰⁾

古者、詩三千余篇、及至孔子、去其重、取可施于礼儀、上採契、後稷、中述殷周之盛、至幽勵之缺、始于衽席。三百五篇、孔子皆弦歌之、以求合韶武雅頌之音。⁽⁶¹⁾

詩経旧時亦数千篇、孔子刪去重複、正而存三百五篇。⁽⁶¹⁾

孔子純取周詩、上採殷、下取魯、凡三百五篇。⁽⁶²⁾（漢書・藝文志）

この刪詩説については、唐の孔穎達が『詩經正義・詩譜序疏』で疑問を出されて以来、多くの学者が『左伝・襄公二十九年』の記載（呉の公子季札が魯国に行つて周樂を觀覽する際に、魯国の樂工が演奏する十五国風の名称と演出の順序は今の本のそれとはほぼ同じなので、当時『詩經』の篇名と体裁が既に整つていたことを物語る。その時の孔子の推定年齢は八歳）を根拠に否定の態度を取つてゐる。但し、かりに孔子が刪詩したことはなくても『詩經』の整理や修正に手を加えたことは否めない。それに六百年間にわたる詩の創作は、決して三百五篇に止まらないという点については多くの学者に認められてゐるところである。その裏づけの一つとしては、『詩經』に収録されていない詩の作品、いわゆる逸詩が『尚書』や『左伝』に散在することが挙げられる。そして当時、諸侯の国は千以上にも及ぶが、『詩經』の地方民謡を収録されている「国風」の部類には十五カ国の歌しかなく、詩歌の創作は歴代の王朝にわたつて途絶えることがないはずなのに、『詩經』には幾つかの王朝の作品しか収録されていない。例えば西周だけでも十二の王朝が続いたが、『詩經』の「雅」には六つの王朝しか登場していない。従つて『詩經』に収められている作品は、詩集の編纂にあつて、取捨選択の作業を通して選ばれたものに違ひないと推測し得る。もしそうであれば、取捨選択の作業及びその際に設けた選詩の基準こそが、中国史上初めての詩集の性質を定める重要な要素となる。この点については、中国の学者王徳培氏は「『詩經』は普通の詩歌總集ではなく、貴族支配者が社会、政治、經濟、倫理、道德という各方面にわたるイデオロギーを反映する一つの全時代の文献である。」と指摘し、また『詩經』の原始的部分は「周公の指導の下に一定の政治的目的のために創作編集したものである。」⁽⁶⁴⁾と推定している。

孔子による「刪詩」説と並んで、『詩經』の由来は樂官の「採詩」による説もある。これについては、以下の記載が挙げられる。

故「夏書」曰、適人以木鐸馴徇于路。官師相規、工執芸事以諫。⁽⁶⁵⁾

天子五年一巡守。歲二月東巡狩、……命太史陳詩以觀民風。⁽⁶⁶⁾
 古者天子命史采詩謠、以觀民風。⁽⁶⁷⁾

孟春之月、君居者將散、行人振木徇于路以采詩、獻之太師、比其音律、以聞于天子。故曰、王者不窺牖戶而知天下。⁽⁶⁸⁾

故古有采詩之官、王者所以觀風俗、知得失、自考正也。⁽⁶⁹⁾

男女有所怨恨、相從而歌。飢者歌其食、勞者歌其事。男年六十、女年五十無子者、官衣食之、使之民間求詩。鄉移于邑、邑移于國、國以聞于天子。故王者不出牖戶。尽知天下所苦、不下堂而知四方。⁽⁷⁰⁾

適人、太使、行人などの採詩官或いは採詩者が、民間より詩の作品を蒐集して、太師または直接天子に獻ずる。採詩の目的はほかならぬ、君王の民風觀察に供するためである。従って、執政者の行う政治やその功德を謳歌する頌詩、或いは執政者を諫め、その背徳と乱れた世相を諷刺し批判する詩作は、当然、採詩の主要な対象となるわけである。

それから『国語』の記載によれば、右の「採詩」と重なって「獻詩」活動も、春秋時代において広く行なわれてきた。

故天子聽政、使公卿至于列士獻詩、瞽獻曲、史獻書、師箴、瞽賦、矇誦、百工諫、庶人伝語、近臣尽規、親戚補察、瞽史教誨、耆艾修之、而後王斟酌焉、是以事行而不悖。⁽⁷¹⁾

吾聞古之王者、政徳既成、又聽于民、于是乎使工誦諫于朝、在列者獻詩、使勿兎。風聽臚言于市、辨妖祥于謠、考百事于朝、問謗譽于路。有邪而正之、尺戒之術也。⁽⁷²⁾

自王以下、各有父兄子弟、以補察其政。史為書、瞽為詩、工誦箴諫、士伝言、庶人謗、商旅于市、百工獻芸。⁽⁷³⁾

このような採詩や獻詩の活動は次第に制度化され、文化事業の役割分担も細分化されてきたが、公卿、列士らの獻詩は、採詩の場合と同様に、詩歌を文学として觀賞し、風雅風流を表すためのものではなく、執政者の政治政策に対す

る社会の評価と民衆の批評を察知するためのものである。ゆえに『詩経』に収録されている詩作には、天子や君王の功徳を謳歌する頌詩、またはその失政を諫め、風刺する作品が自然に多くなる。

申伯之徳、柔惠且直。

申伯の品徳は温良仁愛で、そして性格は率直で正気に満ちる。

揉此万邦、聞于四国。

万国を懐柔して、誉れは四方の諸国に遍く伝わる。

吉甫作頌、其詩孔碩。

吉甫は申伯を褒め称えるこの頌詩を作るが、雄編の詩である。

其風肆好、以贈申伯。

曲調が素晴らしく、以って申伯に贈る。

「大雅・崧高」という詩の結びの部分である。詩に登場する申伯は、周宣王の義理の祖父で、申という地方に封じた伯爵。詩を作った吉甫は、周宣王の大臣で、文武両道に長け、優れた詩人でもある。その吉甫は詩の中で、申伯の非凡さを褒めると同時に、申伯を封じた周宣王の英明をも称賛して、周王朝の再隆盛を宣揚する。いわば周宣王の治世が素晴らしき、能臣の申伯も品徳が優れ、政治手腕が抜群なので、この頌詩を作って捧げるのである。詩人は自ら作詩の意図が称賛にあると言っている。

上帝板板、下民卒瘁！

上帝は狂った様で、民衆は災いを蒙る。

出話不然、為猶不遠。

話は道理に合わず、定めた政策も賢明ならぬ。

靡聖管管。不実于亶。

聖人を無視し専横そのもの、言行一致せず誠実が欠け信用できない。

猶之未遠、是用大諫。

政を執して遠識がないため、詩を用いて大いに諫めるのだ。（「大雅・板」）

周の幽王を諷刺する詩の首章である。司馬遷が著した『史記・周本紀』によれば、「幽王二年、西周三川皆震」。即ち幽王は執政二年の時に、凌水、渭水、洛水という三本の川が流れる鎬京地域に地震が発生した。その翌年、幽王は褒嬪という美人を得て寵愛し、皇后の申と太子の宜臼を廃止して、褒嬪を皇后に、その息子である伯服を太子に立てようとした。そしてまた悪人の石父を卿として起用し国政を乱したため、国民の怨みを招き、つい戦火が始まった。三

川に発生した地震は、ほかならぬ天からの警告で、禍の兆しとして起こったものである。詩は「上帝板板」「天之方難」「天之方虐」というように、悪政を改めねば、上帝が怒り、天から災難を降して国運が傾くのだと、幽王を批判して警告を発したのである。作詩の目的は、ほかでもなく「大諫」にあると、詩人は明言している。

昊天不平、我王不寧。

天道様よ不公平だ。天子も安らかにできない。

不懲其心、覆怨其正。

悪臣の尹氏は心改めず、諫めて悪政を正す人を怨む。

家父作誦、以究王誼、

家父がこの諷刺の詩を作るのは、王朝の禍の原因を追究するためだ。

式訛爾心、以畜万邦。

願わくば君王が心を入れ替え、天下を治め四方を按撫するように

「小雅・節南山」という詩の結び部分であるが、同じく周の幽王を諫め、悪臣を糾弾する作品である。幽王が悪臣の尹太師を任用したが、その尹太師は権力を乱用し、私党を結託して国政を混乱させ、民衆の怒りと不満を招いた。家父という人がこの諷刺詩を作ったのは、ほかならぬ王朝の禍の元凶を追究し、幽王を諫めるためである。

民亦劳止、汙可小安。

民は毎日劳苦して、ただ願うのは少しでも安らかな生活を送ること。

惠此中国、国無有残。

周の王畿は恵を受けるよう、国は安定して残酷な争いが無いよう。

無縱詭隨、以謹繆繆。

悪臣の嘘を信じて従わないよう、私党の結託を警戒するように。

式遏寇虐、無俾正反。

略奪と残虐を制止して、政治の危機が起こらないように。

王欲玉汝、是用大諫。

王様が玉のように潔白なので、この詩で諫めるのだ。(「大雅・民劳」)

暴君の励王を諫める詩である。徭役が重くて民衆の生活は塗炭の苦しみ。国政が乱れて悪人が横行し、社会は不安定な状態に陥っている。君王に悪政を止め、奸臣を除き、国を治めて民を休養させるように、と作者はこの詩を以って君王を諭し諫めると宣告する。

右の詩例で察せられるように、『詩経』の雅詩(大雅・小雅)は、基本的に讚美と批判、諷刺と諫悔という二つの作

品群が包括されている。しかも諷刺詩の数は二十二首にも及ぶ。この外に「風」という部類にも「七月」、「東山」、「伐檀」、「碩鼠」、「新台」、「墻有茨」、「鴛羽」、「君子之役」、「陟岵」、「葛屨」などのような諷刺詩或いは怨恨詩が数多く含まれている。大雅、小雅中の諷刺詩の多くは、その諷刺の矛先を直接君主や悪臣に向かわせるのに比べて、国風中の諷刺、怨恨詩の標的はもつと範囲が広い。世相の退廃、倫理道德の崩壊、時勢への憂慮、わが身の不遇、戦争や徭役に対する不満、婚姻の不幸などがすべて批判または怨恨の内容となる。それゆえ、『漢書・礼樂志』には

周道始缺、怨刺之詩起。
と記され、『詩譜序』（鄭玄著）には、

自是而下励也、幽也、政教尤衰、周室大壞。「十月之交」、「民勞」、「板」、「蕩」、勃爾俱作、衆国紛然、刺怨相尋。五霸之末、上無天子、下無方伯、善者誰賞、惡者誰罰、綱紀絶矣。

と記されている。国風と大雅、小雅中の諷刺、諫悔及び怨恨詩は、史上「変風」「変雅」と称され、『詩経』の作品三百五首中の大半を占めている。それを具体的に例示すると、即ち、

「正風」↓「周南」（十五首）、「召南」（二六首）

「変風」↓「北風」、「邶風」、「衛風」、「王風」、「齊風」、「魏風」、「唐風」、「秦風」、「陳風」、「曹風」、「幽風」、作品の総数は二三八首、十三の地方にわたる。

「正雅・小雅」↓「鹿鳴」から「菁菁者莪」、「雨無正」から「巷伯」まで、作品数は二三首。

「変雅・小雅」↓「六月」から「十月之交」まで、作品数は十七首。

「正雅・大雅」↓「文王」から「卷阿」まで、作品数は一八首。

「変雅・大雅」↓「民勞」から「召旻」まで、作品数は一三首。

というようになる。もちろん「変風」「変雅」の中に男女間の恋愛、夫婦間の相思相愛を詠む作品も含まれている

が、風刺と怨恨を旨とする作品が多いというのは事実である。中国史上初めて編纂された詩集の中に、諷刺、諫悔、怨恨といった内容を詠んだ作品がこれだけ収録されているのは、その詩集の性質を充分物語っているのではないか。漢の時代の儒者が、風、雅、頌という三大部類の作品を、

風、風也、教也、風以動之、教以化之。上以風化下、下以諷刺上、主文而譎諫、言之者無罪、聞之者足以戒、故曰風。是以一國之事系一人之本謂之風。言天下大事、形四方之風謂之雅。雅者、正也、言王政之所興廢也。政有小大、故有小雅焉、有大雅焉。頌者、美盛德之形容、以其成功告于神明也。（『詩大序』）

というように定義するのも、ただ政治教化の觀念から案出したものではなく、基本的に『詩経』の作品内容を根拠としたものだと言わなければならない。

このように本来、人間の「心」に揺曳する喜怒哀楽の感情、外部の「物」に触発される諸々の思いを言葉で表現する詩歌という文学様式を、執政者の「補察其政」という政治的、功利主義的なものに変化させた「採詩」や「献詩」という制度の確立は、『詩経』の編集及び始発期の中国文学の性質形成に大きな影響を与えた。換言すれば、このような「採詩」「献詩」活動の趣旨こそ、中国最初の詩集に強い政治性を持たせ、そして『詩経』に現れる強い諷刺、批判、諫悔の精神と濃厚な政治的色彩は、またそれ以降の詩論者たちに、詩を政治教化と結びつける拠り処を提供したとも言える。

一方、中国最古の詩集『詩経』が持つかかる性質とは対照的に、同じく東洋的文化土壌に誕生した日本最初の歌集『万葉集』は、その歌の題材と内容、表記と表現手法などの面においては部分的に中国古典詩歌に対する受容が認められるものの、歌集の編纂には『詩経』のような政治教化や功利主義的意図が認められない。『万葉集』の形成年代は『詩経』より千年以上遅れているが、収録した歌作品は四千五百余首にも達し、『詩経』の十四倍強である。この膨大な量の歌作品をどのように蒐集され、どのような趣旨で統合されたのか。『詩経』のような「采歌」或いは「献

歌」があつたのかどうか。これらを明記する序文乃至記録が『万葉集』には全く認められないがために、知る由も無し。だが、二十本の卷子からなる『万葉集』の構成、及び各巻の成立年代、歌の並べ方、分類、部立、編者及び編集方針等がそれぞれ相違することによって、この一大歌集は一つの時代に一つの趣旨の下に、しかも取捨選択を通して完成した歌撰集ではなく、数百年間にわたる各階層の歌作品を網羅し、既成の歌集類『人麿歌集』、『類聚歌林』などを加えた歌全集、或いは歌のアンソロジーの性質が強いということが明かである。「編纂者（たち）はあらゆる手を尽くして貪欲に歌を収集したために、歌数だけは『古今和歌集』の四倍以上となったが、質的に『万葉集』所収歌のすべてが優秀な作とばかりいえないのも、編集の態度や方針が必ずしも一貫していなかったことを物語っている。⁽⁷⁴⁾」

『万葉集』が持つこのような特質は、政治的意図の下に「刪詩」作業を行ったといわれる『詩経』のそれとまず相違する。そして歌の分類、部立て、とりわけ歌の内容を吟味すれば、仮に歌の蒐集には『詩経』のような「献歌」或いは「採歌」があつたにしても、決して中国の「觀風俗、察民風、知得失、自考正」というような政治的意図の下に行われたものだとは思われない。それは男女間の愛、しかも「通ひ婚」という婚姻形態の下に練り広げられた様々な愛の葛藤（中には儒教の倫理道德観に反する内容のものも多く含まれている）を詠むもの、及び単に花鳥風月といった自然風物を詠ずるものが歌作品の八割以上を占める点から見ても、充分に裏付けされるのではないか。

四世紀から八世紀までの四百年間にわたる歌作品を収めた『万葉集』の完成は、八世紀の末か九世紀の初め頃だと見なされている。『万葉集』より先に完成された『古事記』の序文では、天武天皇が推し進めた文化事業を「邦家之経緯、王化之鴻基」として位置付け、「懷風藻」の序文にも「調風化俗。莫尚於文。潤德光身。孰先於学。」というような中国の政教思想の投影が見られる。これらの文学思想を律令制度の導入、中央集権的国家の建設を急務とする奈良朝廷の国策、大陸文化を懸念に吸収する当時の時代気運を背景にして考えるならば、当然『万葉集』も世外の「桃園郷」ではなく、その一部の歌作品（特に人麿らの称賛歌）には、政治的要素が強く、『詩経』の頌詩と内容的にも思

想的にも共通するところが認められる。この点については拙著『万葉集と中国古典の比較研究』⁽⁷⁵⁾を参照していただきたい。但し、拙著で挙げた万葉の作品例は『詩経』の雅、頌のように集中的に分類されたのではなく、各巻に散らばっていて、性質の異なるほかの歌作品と錯綜している。従つて、歌の配列や歌の分布状況から、やはり万葉編纂の政治的意図を見出すことが出来ない。『万葉集』中の漢文序や左注には、時々作歌の理由と作歌趣旨の説明が認められるが、歌集の編纂に関する話が見えない。

それならば、日本史上初めてこの大歌集は、いったいどのような趣旨で編纂され、歌集の全体的な性質は如何なるものなのか。『古今集』の「仮名序」には古代の作歌状況及び『万葉集』という歌集名の由来についての説明が記されているので、若干参考になる。

古の代々の帝、春の花の朝、秋の月の夜ごとに、さぶらふ人々を召して、事につけつつ歌を奉らしめたまふ。あるは花をそふとてたよりなき所にまどひ、あるは月を思ふとてしるべなき闇にたどれる心々を見たまひて、賢し愚かなりとしろしめしけむ。しかあるのみにあらず、さざれ石にたとへ、筑波山にかけて君を願ひ、よろこび身に過ぎ、たのしび心に余り、富士の煙によそへて人を恋ひ、松虫の音に友をしるのび、高砂・住江の松も相生のやうに覚え、男山の昔を思ひ出でて、女郎花のひとつときをくねるにも、歌をいひてぞ慰めける。また、春の朝に花の散るを見、秋の夕暮れに木の葉の落つるを聞き、あるは、年ごとに鏡の影に見ゆる雪と波とを歎き、草の露、水の泡を見て我が身を驚き、あるは、昨日は栄えおごりて、時を失ひ、世にわび、親しかりしも疎くなり、あるは、松山の波をかけ、野中の水を汲み、秋萩の下葉をながめ、暁の鳴の羽搔きを数へ、あるは、呉竹の憂き節を人にいひ、吉野川をひきて世の中を恨みきつるに、今は富士の山も煙立たずなり、長柄の橋もつくるなりと聞く人は、歌にのみぞ心を慰めける。

かの御時に、正三位柿本人麿なむ歌の聖なりける。これは、君も人も身を合はせたりといふなるべし。秋の夕、

龍田川に流るる紅葉をば帝の御目に錦と見たまひ、春の朝、吉野の山の桜は人麿が心には雲かとのみなむ覚えける。また、山部赤人といふ人ありけり。歌にあやしく妙なりけり。……この人々をおきて、またすぐれたる人も、呉竹のよよに聞え、片糸のよりよりに絶えずぞありける。これよりさきの歌を集めてなむ、『万葉集』と名付けられたりける。

まずわれわれは右の序文から次のような情報を得られる。即ち、

① 歴代の天皇が春と秋に宮廷の人々を召して歌を作らせ、それを献じさせて、歌内容の如何を以て臣下の賢愚を識別する。その歌内容は天皇の執政や社会問題などではなく、花や月という自然風物に触発された心情の揺曳で、賢愚を識別する基準も作歌の内容と技巧によるものである。

② 歌の題材と内容は花鳥風月及び自然風物——石、山、煙、虫の音、松の木等に託す様々な思いや願い、或いは自然風物——春の散花、秋の落葉、草の露、水の泡などに触発された人生の短さと儂さに対する感慨、友人関係と男女の愛、独り寝の淋しきと愛の切なさなどを歌に詠む。

③ 歌は心を慰める唯一の手段である。

右の諸点から、歴代の天皇が招集した歌合わせには、歌を以て臣下の賢愚を判別することはあるが、「観風俗、察民風、知得失、自考正」のような趣旨は全く認められない。しかも歌合わせにおける作歌活動は「補察其政」のためではなく、ただ単に「心」を慰めるのみである。この点、藤原濱成の「歌者、所以慰天人之恋心者也⁽⁷⁶⁾」という論調と一脈相通するものだと行ってよからう。

「仮名序」の著者は、歴代の作歌状況を紹介した後に、続いて人麿を歌の聖だと推奨し、人麿と天皇との作歌における関係は一心同体のようなものであるがゆえに、作歌の趣旨と情調も同じであると強調する。そして歌聖の人麻呂と同等の歌人には山部赤人もいると言って、三人の抒情歌を例示する後、三人のような優れた歌人は歴代にその名を

現し、その作歌活動は絶えることなく今日に至っている。ゆえにこれより先の歌を集めたものが『万葉集』と名付けられているのだと、歌集名「万葉」が持つ「代々に伝わってゆく」という意味を「片糸のよりよりに絶えず」に譬えて説明されている。ここでは「仮名序」の著者は、宮廷歌人として人麿の天皇や皇子らの貴族を称賛する歌作品を挙げずに、

梅の花それとも見えず久方の天霧る雪のなべて降れば

ほのぼのとあかしの浦の朝霧に鳥隠れゆく舟をしぞ思ふ

という抒情歌を例示することからも、著者の眼中における歌聖としての入麿の本領、及び抒情歌集としての『万葉集』の性質が既に端的に表されているのではないか。

歴代の天皇が招集した歌合わせに現れるこのような非政治的な性質は、ほかならぬ日本の宮廷行事としての歌宴、その形式上には中国の献詩、賦詩の影響が認められるが、その本質はやはり従来より民間で行われてきた春秋両季の男女の求愛、神婚祭祀などを内容とした歌垣である。言うならば、宮廷に歌合わせ或いは歌の饗宴は、歌垣の延長線にあるものにはかならない。

確かに『古今集』に比べて、仏教や儒教並びに律令制度の導入、天皇を中心とする中央集権的国家の樹立、いわば大陸文明の影響下に達成する文明国家の形成という激動期にわたる歌作品を収めた『万葉集』には、天皇の権威権力を誇示し、皇子皇女らの貴族を称賛する歌、仏教の無常観に託した儂い人生への嘆き、儒教の文言を引用する歌の漢文序、中国の「咏貧」を真似る「貧窮問答歌」のような異色作、または政局への不安や個人の不遇や憂愁を自然風物を借りて婉曲に表す歌作品が少なからず存在する。しかしそれらの作品は、その題材、内容、表現手法などの面においては海彼文学より借用したところが多く、日本の文化風土そのものより生まれた純日本的なものだとは言い難い。しかも海彼より借用または受容したもので、巧く消化して日本風に変革変貌したものもあれば、消化しきれず

に概念と形式だけを取ったのもある。例えば『万葉集』巻一・四十四番の「石上大臣從駕作歌」の左注に、

右、日本紀曰、朱鳥六年壬辰春三月、丙寅朔戊辰、以淨広肆広瀬王等為留守官。於是、中納言三輪朝臣高市麻呂脱其冠位、澤上於朝、重諫曰、農作之前、車駕未可以動。辛未、天皇不從諫、遂幸伊勢。五月乙丑朔庚午、御阿胡行宮。

と、『日本紀』を引き作歌の背景を説明して、儒教の「民本思想」に基づく君王への「進諫」を強調しているが、しかし左注に説明される歌の内容、

我妹子を いざみの山を 高みかも 大和の見えぬ 国遠みかも

を見れば、歌に詠まれているのは、ただ「君王の行幸に從つて大和国が見えないほど遠いところに来たなあ」という臣下の感慨のみで、天皇を諫める趣旨と文言が全く認められない。つまり左注と歌とは牛馬相及ばざるものになっている。もし歌の内容を無視して、この左注だけを根拠にして『万葉集』には『詩経』の変風・変雅の如き「君王規諫」の思想が認められると言うならば、恐らく黄泉にいる石上大臣は異議を唱えるばかりでなく、「やすみししわご大君 神ながら 神さびせすと」というように天皇を神様そのものだと思なし、「任のまにまに」や「天地と共に終へむと念ひつつ仕へまつり」と絶対服従を誓う人麿にも「心外」だと叱られるのであろう。

『万葉集』の中で、確かに中国古典を真似て作ったもの、或いは中国古典を巧く消化して日本風に変革変貌したものがある。しかしそれらの作品にしても、本場のそれと似て非なるものが多く、または本場のそれとはだいぶ違うようになつたものも少なくない。例えば人麿の称賛歌に現れる「天皇即神」という発想には中国古代の「敬天思想」の投影は認められるものの、その中核になる部分、即ち天子が具えなければならない徳、礼、孝という儒教の思想は完全に抜けている。さらに人麿は一連の称賛歌で天の意志の代弁者としての天子を「天皇即神」に置き換え、「天命靡常」や「易姓革命」の替わりに、「任のまにまに」という天皇への絶対服従を唱えたのである。

人麿の称賛歌に現れるこのような受容と非受容の問題は、ほかならぬ日本上代の和歌形成には、中国古典より題材や表現手法及び政治的概念に対する借用があるものの、和歌の本質と底流を成すのは、やはり日本的、和歌的な感覚であつて、決して中国的、漢詩的なものではないことを物語っている。そしてこの現象は、人麿に限らず『万葉集』乃至日本古代文学の全体を貫くものとして認識すべきだし、「真名序」の趣旨を書き替へた紀貫之の腐心作「仮名序」も、まさに漢詩と和歌との相違を具現するものと認定すべきであると思はう。

注

- (1) 太田青丘著『日本歌学与中国詩学』東京堂・一九七九年、小沢正夫著『古代歌学の形成』塙書房・一九六三年、小島憲之「上代日本文学与中国文学」下塙書房・一九六五年、山口博著『王朝歌壇の研究』宇田醍醐朱雀朝篇・桜楓社・昭和四八年
- (2) 「形而上学的立場から見た東西古代の文化形態」『西田幾多郎全集』第七卷・岩波書店
- (3) 小西甚一著『日本文学史』I「序説」講談社、加藤周一著『日本文学史序説』上「日本文学の特徴について」筑摩書房
- (4) 『ホメロス物語』シャンドン著・有田潤訳・白水社・一九六五年
- (5) 『皇帝内経素問集注』上海科学技術出版社・一九五九年
- (6) 『列子・湯問』新釈漢文大系・明治書院
- (7) 『老子』「道德経」新釈漢文大系・明治書院
- (8) 『孔子』「論語」新釈漢文大系・明治書院
- (9) 『孟子』「告子上」新釈漢文大系・明治書院
- (10) 『荀子』「天論」新釈漢文大系・明治書院
- (11) 『荀子』「正名」新釈漢文大系・明治書院
- (12) 同注(11)

- (13) 劉向編『說苑』中国古典文学大系第六卷・平凡社・一九七四年
- (14) 韓愈『原性』『唐宋八大家文読本』巻二に収録・新釈漢文大系七〇・明治書院
- (15) 陸機『文賦』『文選』に収録
- (16) 劉勰著『文心彫龍・物色』上海商務印書館・一九六五年
- (17) 王国維著『人間詞話』群言出版社・一九九五年
- (18) 本居宣長著『古事記伝・三十六卷』『本居宣長全集』第一巻・筑摩書房・一九六八年
- (19) 平野仁啓著『続古代日本人の精神構造』未來社・一九七六年
- (20) 本居宣長著『石上私淑言』第二巻・筑摩書房・一九六八年
- (21) 『古代哲学』アンドレ・クレソン著・有田潤訳・白水社・一九五五年
- (22) 山内得立著『ギリシアの哲学』弘文堂・昭和十九年
- (23) 『西洋哲学原著選読・上巻』商務印書館・一九八三年
- (24) 同注(23)
- (25) 同注(23)
- (26) 『札記・楽論』新釈漢文大系・明治書院
- (27) 同注(23)
- (28) 『プラトン全集』11国家(第三巻)岩波書店・一九七六年
- (29) 『アリストテレス全集』17「詩学」岩波書店・一九七二年
- (30) 同注(23)
- (31) 『プラトン全集』11国家(第十巻)岩波書店・一九七六年
- (32) 同注(29)
- (33) 陸暁光著『中国政教文学之起源——先秦詩説論考』華東師範大学出版社・一九九四年
- (34) 同注(29)
- (35) 『相愛大学研究論集』第十七巻・二〇〇一年三月

- (36) 契沖著『古今和歌余材抄』『契沖全集』第八卷・岩波書店・一九七三年
- (37) 同注(1)
- (38) 同注(1)
- (39) 中島光風著『上世歌学の研究』筑摩書房・一九四五年
- (40) 同注(1)
- (41) 『文学』昭和五〇年八月号
- (42) 『国語と国文学』昭和五五年十一月号
- (43) 『古今集と漢文学』和漢比較文学叢書十一・平成四年九月・汲古書院
- (44) 同注(43)
- (45) 山口博著『王朝歌壇の研究』宇多醍醐朱雀朝篇の第二篇第四章
- (46) 松田武夫著『古今集の構造に関する研究』風間書房・一九六五年
- (47) 同注(41)
- (48) 秋山虔著『古今集成立をめぐる諸問題』『日本文学思潮——史的展開——』に所収・矢島書房・一九五三年
- (49) 弥永貞三著『体系日本史叢書・政治史I』第二章・山川出版社・昭和四〇年
- (50) 増田繁夫著『古今集の勅撰性——和歌と政治・社会・倫理——』『梅花女子大学文学部紀要(国語国文)』4・昭和四十二年十二月
- (51) 同注(45)
- (52) 同注(45)
- (53) 同注(45)
- (54) 同注(8)
- (55) 『楚辞』新釈漢文大系・明治書院
- (56) 莊忌「哀時命」王逸の『楚辞章句』に収録・芸文印書館・一九六七年
- (57) 司馬遷著『史記』新釈漢文大系・明治書院

- (58) 同注(57)
- (59) 『論語・子罕』新釈漢文大系・明治書院
- (60) 『史記・孔子世家』新釈漢文大系・明治書院
- (61) 『論衡・正説篇』新釈漢文大系・明治書院
- (62) 『漢書・芸文志』北京商務印書館・一九五八年
- (63) 『十三經注疏』孔穎達『詩經正義・詩譜序疏』
- (64) 王德培『略論詩經的起源、性質、流變和史料的意義』『天津師範大學學報』一九八四年三期
- (65) 『左伝・襄公十四年』新釈漢文大系・明治書院
- (66) 『礼記・王制』新釈漢文大系・明治書院
- (67) 『孔叢子・巡守篇』上海中華書局
- (68) 『漢書・芸文志』中華書局
- (69) 同注(68)
- (70) 『春秋公羊伝・宣公十五年解詁』中華書局
- (71) 『国語・周語』新釈漢文大系・明治書院
- (72) 『国語・晋語六』新釈漢文大系・明治書院
- (73) 『左伝・襄公十四年』新釈漢文大系・明治書院
- (74) 『万葉集』解説三・日本古典文学全集・小学館
- (75) 『万葉集と中国古典の比較』新典社研究叢書40
- (76) 『歌經標式』『日本歌学大系』第壹卷・風間書房・昭和三十二年