

## 蘇軾次韻詞考

——詩詞間に見られる次韻の異同を中心として——

内山精也

- 一 はじめに
- 二 古今體詩における次韻
  - (1) 次韻の定義
  - (2) 次韻の傳統的使用形態及び様式的獨自性
  - (3) 次韻の効果
- 三 蘇軾の古今體詩における次韻
- 四 蘇軾の詞における次韻
  - (1) 詞における次韻
  - (2) 蘇軾の詞における次韻の諸相  
——古今體詩との比較に即して——
- 五 蘇軾の詩と詞における次韻の異同
- 六 詞における次韻の意味するもの
- 七 おわりに

### 一 はじめに

元明以來、盛唐の詩が、古今體詩の典型として、その搖るぎない地位を確立した様に、北宋の詞も、詞の享受製作の歴史の上で、一つの確固たる典型として仰がれ、安定した評價を得ている。宋以降、ジャ

ナルとしての詞が文學の主流たりえなかつたという事實を差し引いても、宋代の古今體詩が實にしばしば評價の高下を経験したという事實を想起する時、ともに同時代の詩歌を代表するジャンルでありながら、兩者は極めて好對照な評價の足跡を後世に刻んだといわざるを得ない。

さて、その北宋の詞の中でも、蘇軾（一〇三九—一一〇一、字子瞻、號東坡）の詞が、あるいはまた詞人蘇軾の存在が、極めて重要な意義を有していたことは、宋代乃至後世の詞話・詞論の類の書を繙けば、容易に察することができる。詞における質的な一大轉換點が北宋中後期にあり、その中で一つの大きな中心的役割を蘇軾が果たしていたことを、それら書の夥しい言及例が明確に示唆している。

本稿では、そのような従來の認識に依據しながらも、〈次韻〉という一作詩技法を通じ、主としての古今體詩と詞における〈次韻〉の異同を手掛りとして、質的轉換期における蘇軾の詞を改めてとらえ直したい。かつまた、詞の質的轉換期において、〈次韻〉が使用されたことの意味について、新たな視點から検討しようとするものである。

なお本稿では、原則として、蘇軾の古今體詩に關しては中華書局校點八冊本『蘇軾詩集』に、詞に關しては曹樹銘『東坡詞』に依據した（蘇軾詞の作品番號は、『東坡詞』に據る）。蘇軾以外の詞については、全て唐圭璋『全宋詞』に據る。本稿で原文を引用し、卷數頁數を注記する場合は、全て前掲の各テキストに據るものである。

## 二 古今體詩における次韻

本章において、先ず古今體詩における次韻一般に關する諸事情を、(1)定義、(2)傳統的使用形態及び様式的獨自性、(3)次韻の效果、の三點に絞つて整理しておきたい。中唐以來北宋中期に到る迄、次韻はもつぱら古今體詩において使用されていた技法である。詞における次韻との異同をより明確にするため、先ず古今體詩における次韻を確認しておく必要がある。

### (1) 次韻の定義

〈次韻〉とは、既製の詩（原篇）の脚韻を使用して、新たな同詩型の詩（和篇）を作る技法（和韻）の一形態である。〈和韻〉は、作詩時に課せられる拘束條件の多寡によって、(a)依韻、(b)用韻、(c)次韻の三つに分類される。

(a)依韻は、原篇で使用されている韻字と同一の韻目に屬する韻字を使用して和篇を作る技法であり、和篇の韻が原篇の韻と共通でありさえすればよく、使用する韻字には特に拘束がない。

(b)用韻は、原篇で使用された韻字を全て使用しなければならぬが、使用する次序はアトランダムに變えてよい技法である。

(c)次韻は、原篇で使用された韻字を全て使用し、なおかつ使用する次序も原篇の通りにして作詩する技法である。

以上の分類は、若干の例外はあるものの、北宋以來今日に到る迄、最も一般的であり、本稿においてもこの分類に従つて論を進める。

### (2) 次韻の傳統的使用形態及び様式的獨自性

次韻（和韻）を最初に意欲的に使用した詩人は、中唐の元稹（七七九～八三二）と白居易（七七二～八四九）である。彼らは、基本的に相隔たる別々の土地に身を置きながら、十韻、二十韻、時には五十韻、百韻というような長篇の詩を送り合い、相互に次韻の應酬をした。次韻（和韻）という行爲を通じて、兩者は互いの作詩技量を競い、かつまた友情を深めたのだと考えられる。

〈元白〉に明らかに先行する用例として、從來、戴叔倫（七三二～七八九）の「寄禪師寺華上人、次韻三首」〔『全唐詩』卷二七三〕や、大曆十才子の一人・盧綸（七四八？～七九八？）がやはり十才子の一人・李端の詩に次韻した「酬李端公野寺病居見寄」〔『全唐詩』卷二八〇〕等が指摘されている。しかし、量的な多寡、影響力の大小、そして當事者の意識の濃淡という點からみて、〈元白〉ことに元稹が次韻（和韻）の確立・一般化に最も寄與していたことは論をまたない（元稹「令狐相公に詩を上るの啓」参照）。

さて、〈元白〉における用例によって明らかになように、次韻は、同時代の複数の詩人間で、主として書簡等に添えられる形態で使用されていた。この形態は、〈元白〉の九世紀初めより、北宋中期十一世紀後半迄の間、大きな變動はなく忠實に踏襲されている。これを、本稿では、次韻の傳統的使用形態と呼ぶ。

ところで、同時代の複数の詩人間で使用された以上、次韻は社交的色彩の強い作詩技法の一つであると見做せよう。古今體詩において、次韻（和韻）の他、社交的技法の代表的なものに、分韻、分題（賦題）、

聯句等がある。これらの技法は、六朝から初唐にかけて普遍化した技法であるが、中唐はもちろん、蘇軾の北宋後期においても、次韻同様一般的に使用されている。續いて、これら他の社交的技法と比較することによって、次韻の社交的技法としての様式的獨自性をより明確にしたい。

分韻、分題（賦題）、聯句等の技法は、様々なバリエーションをもつが、さしあたってその基本形を次の様に規定する。

◇分韻、分題（賦題）……複数の詩人が集う場において、あらかじめ用意された韻や題材を各詩人に分配し（賦題の場合は一般に同一題材、各詩人が一定時間内に、與えられた課題に取り組み詩を完成させる技法。

◇聯句……複数の詩人が、數句ごと、交互に詩句を詠い繼ぎ、一篇を完成させる技法。

次韻（和韻）の傳統的形態と、右三種の技法とを比較すると、次韻には、以下のイ〜ニのような四つの顯著な獨自性が存在する。

イ、右三種の技法は、基本的に、同時同座という条件下で使用された。しかし、次韻（和韻）において、それは必須の條件ではない。

したがって、右三種の技法において要求される即興性は特に重視されない。

ロ、分韻、分題（賦題）においては、複数の詩人がそれぞれに課せられた課題に一齊に取り組み作詩することを基本形態とする。したがって、ある作品が他の作品と有機的連關をもつことは期待できない。しかし、次韻（和韻）では、原篇と和篇との間に緊密な呼應關係がある。

ハ、右三種、ことに分韻、分題（賦題）においては、集團（サロン）文

學としての性格が濃厚であり、したがって作るべき作品も、その場における最大公約数的な（或いは特にホストの）文學觀に大きく左右されたはずである。次韻は、一詩人對一詩人という關係の中で使用されるため、個人の文學觀をより積極的に作品に展開しやすい。

ニ、右三種、ことに分韻、分題（賦題）は、一回性をその基本的性格とする。次韻は、當事者の意志次第では、半永久的に應酬可能な持続性を具備している。

以上の如く、同じく社交的な技法でありながら、次韻には、分韻、分題（賦題）、聯句と相異なる獨自性が存在していた。この差異の最大の要因を求めれば、次韻が同時同座を必須條件としないのに對し、他の三種がそれを必須とするという、使用される場の相違にこそあった、といえるであろう。

### (3) 次韻の効果

それでは、中唐以降、北宋に及ぶ詩人は、この技法を使用することによって、そこに一體いかなる効果を求めていたのであるか。それは、おそらく次の三點に集約できよう。

#### ① 遊戯性競技性の効果

#### ② コントラストの明確化の効果

#### ③ 社交交情の効果

先ず第一に、①遊戯性競技性の効果、を指摘できる。韻字における拘束を克服する、という行爲の中に、ある種の（對自的）遊戯性が含まれているといえよう。また、次韻した作品は、當然、原篇と比較されて鑑賞されるわけであるから、次韻する詩人は、韻字の拘束を克服するとともに内容的に原篇を凌ぐべく努力するはずである。したがって、そこには必ずと（對他的）競技性が生ずるわけである。

第二に、原篇と和篇との間のコントラストの明確化の効果、を指摘できる。これは、作品の質的優劣をより明確にする効果、とも言い換えられる。つまり、次韻を使用したことよって、原篇と和篇は、同一詩型、同一の韻字、しかも韻字の配置も同一、という點が保證される。そのような共通項のない詩同士を比較する場合に比べ、客觀的な作詩條件が近似している分だけ、兩者の質的差異が際立ってくるわけである。前掲①の効果を念頭に置くと、より明確にされた質的差異は、質的優劣をも同時により鮮明に表示することに直結していよう。

第三に、③社交交情の効果、を指摘できる。この効果は、次韻という技法そのものに具備している前二者の効果とは異なり、次韻を使用することよって結果として期待され得る種々の効果であるが、當時の詩人たちは、次韻するという行爲を通じて、原詩およびその作者に對する尊重の意を表明していたと想像される。當時の詩人たちにとっては、廣く一般的に詩を應酬するという行爲そのものに、何程か社交的意味合いが含まれていたであろうが、更に寄せられた原詩の韻字を使用するということにより、原詩が次韻するに値するということを示し、あるいはまた原詩の提供者との交友を重視していることを示す、より有効な手段となつたと考えられる。

以上、本章で整理した三點に基づき、蘇軾における次韻を考察していききたい。

### 三 蘇軾の古今體詩における次韻

中唐の〈元白〉によつて確立した次韻（和韻）は、皮日休や陸龜蒙等、晩唐の詩人に愛用されより一般化した。しかし、唐の後、五代十國の約半世紀において、その流行は繼續せず、北宋王朝成立（九六〇

年）以後も、およそ一世紀にわたつて、この技法は餘り顧みられていない。それが、北宋第四代皇帝・仁宗（在位期間は、一〇二二〜一〇六三）の末期から、また俄かに使用され始める。

一例を挙げれば、梅堯臣（一〇〇二〜一〇六〇）は、皇祐五年（一〇五四）前後から、詩題に「依韻」と稱する作例が増加し、嘉祐三・四年（一〇五八・九）の晩年の二年間において次韻の作例が急増している。とりわけ、嘉祐四年（翌五年四月に梅堯臣に没する）には、その數は八一首に上り、この年の作詩總數（二七四首）の五割近くを次韻詩が占めている。

梅堯臣が次韻を多用し始める、嘉祐三・四年の前後、新進氣鋭の詩人として活躍していた者（例えば王安石、蘇頌、劉放、呂陶、章鑒）や、この時期に進士及第した者（例えば蘇軾、蘇轍、劉摯）の多くが次韻詩を多數残している。彼らに後れて官途についた者（例えば彭汝礪、徐積、黃庭堅、秦觀、陳師道）に至つては、次韻多用の傾向はより一層強い。この時期の詩人からは、その世代が下になればなる程、——和韻三形態の中で最も難度が高い——次韻を使用する頻度が高まる、という傾向を見出せる。

こうした次韻再流行の時代的氣運の中で、この技法をとりわけ意欲的に活用したのが蘇軾であつた。

蘇軾は編年可能な古今體詩計二三八五首の中、確かに次韻を使用したと確認できる作例が七八五首、およそ三分の一を占めており、量的にも、頻度という點においても、同時代の詩人を壓倒している。だがしかし、計量的に群を抜いているという事實は、——彼の生前の蘇軾ブームとでも呼ぶべき一種の社會現象（後述）とも相俟つて——彼の作品全般の殘存率が極めて高いという特殊事情にもおそらく依據す

ること大であらうから、もっぱらこの事實を以て、同時代の他の詩人よりも蘇軾がとりわけ意欲的であったと、断定することは難しい。また、筆者もこの點のみを力説しようとは思わない。筆者が、それを意欲的と形容した理由は他にある。

蘇軾の七八五例の次韻詩を仔細に觀察してみると、この技法の傳統的使用形態（本稿第二章(2)参照）とは明らかに相異なる使用法で作った次韻詩が系統的に存在することに気が付く。それが以下の(a)(b)の二類である。

(a)過去の自作に次韻する形態

この類の次韻詩は計八七首存在する。次韻の傳統的使用形態を想起すれば、この種の形態の特殊性は容易に理解できよう。つまり、元來、複数の詩人間において使用されていた次韻を、自己完結的に使用しているという點で明らかに異なる。

前章(a)において整理した次韻の三効果に照らし合わせて、この形態の次韻を検討してみると、先ず第一の遊戲性競技性の効果は、原篇が自作であることにより半減しよう。第三の社交交情の効果も、直接的には期待できない。假にこの形態による次韻詩を誰かに寄贈しその人と親交を深めることがあったとしても、それは次韻するという行爲そのものが社交交情を意味した傳統的形態とは、本質的に異なると言わねばならない。

残る第二の、コントラスト明確化の効果は、そのまま保持される。そして、蘇軾は、この効果にこそ着目し、系統的にこの類の作例を残したのだと考えられる。周知の通り、蘇軾は新法舊法の黨争によって人生の浮沈を幾度も経験した。この經歷を背景にして、蘇軾はおよそ明と暗がくつきり顯れ出るような局面では、必ずといってよいほどこ

の形態の次韻詩を残している。

例えば、その詩に朝政誹謗の作が多いという嫌疑で御史台の獄に繋がれた事件（元豐二年「二〇七九」蘇軾四十四歳）を背景として、蘇軾はこの形態の次韻を使って詩を作っている（以下に詩題のみ掲げる）。

◇「原篇」予以事繫御史台獄、獄吏稍見侵、自度不能堪、死獄中、不得一別子由、故二詩授獄卒梁成、以遺子由、二首」（予、事を以て御史臺の獄に繋がれ、獄吏、稍や侵さる。自ら度るに獄中に死して子由に一別するを得ざるに堪へず。故に二詩を作り獄卒・梁成に授け、以て子由に遺るの二首。／『蘇軾詩集』卷十九）

◆「和篇」十二月二十八日、蒙恩責授檢校水部員外郎黃州團練副使、復用前韻」（十二月二十八日、恩を蒙りて檢校水部員外郎黃州團練副使を責授せらる。復た前韻を用ふ。／『蘇軾詩集』卷十九）

また、晩年、嶺南（惠州「廣東省惠州市」及び儋州「海南省儋縣」）に貶謫された際も、南遷の旅の途次（紹聖元年「二〇九四」蘇軾五十九歳）に詠んだ作に、赦免され北歸行の途次（建中靖國元年「一一〇一」蘇軾六十六歳）、同一地點で次韻した作例を残している。一例を挙げれば、

◇「原篇」「過大庾嶺」（大庾嶺を過る／『蘇軾詩集』卷三八）

◆「和篇」「余昔過嶺而南、題詩龍泉鐘上、今復過而北、次前韻」（余昔、嶺を過りて南し、詩を龍泉の鐘の上に題す。今、復た過りて北す。前韻に次す。／『蘇軾詩集』卷四五）

がある（詩本篇引用省略）。この二組の詩は、原篇が人生の暗、和篇が人生の明、という點で、共通する。蘇軾の人生を通覧できる今日の我々からみても、この二組の背景にある事件は、波瀾萬丈に富む蘇軾の人生の上で最も明暗の分れた、最も重大な意味を持つものと判断される。まさにそのような渦

中にありながら、蘇軾は的確にその機を逃さず、この形態の次韻を用いて、詩的効果を最大限に引き出してみせたわけである。

讀者は、和篇の詩題に、某々の詩に次韻した旨が明記されていることにより、詩集の中から原篇を探し出し、相互に比較しつつ鑑賞するであろう。當時の讀者も現代の讀者も、この二組の作品の背後にある事件については、常識としてすでに知っている。讀者は、その間に存在するであろう作者の心理的ギャップを十分に念頭に置きつつ、作品を鑑賞することになる。

作者と讀者の間に、こうした暗黙の了解が成立し、この二組の詩は、作品内の各表現によって構築される世界以上の奥行を獲得することになる。そして、次韻によって保證される客觀的作詩條件の近似が、兩者の微妙な質的相違までをも浮き上がらせるわけである。

(b)過去の詩人の作に次韻する形態

この類の次韻詩は、計一二八首存在する。その中、東晉の陶淵明の詩に次韻した作例、所謂〈和陶詩〉が一二四首に達し、九割以上を占める。〈和陶詩〉以外の作例は、李白・韋應物・韓愈（及び梅堯臣）の詩に次韻したもので、各々一首存する。

この類は、嚴密に言えば、蘇軾の創案になるものではない。すでに晩唐において、唐彦謙が陶淵明の詩に次韻した作例を残しており、「和陶淵明貧士詩七首」、『全唐詩』卷六七二）、蘇軾と同時代にも、王安石（一〇二一〜一〇八六）に二例（孟郊・張祜）、郭祥正（一〇三五〜一一三三）に李白の詩に次韻した四十五例がある。

しかし、郭祥正の作例を除き、他の作例は何れも單發的に制作され、そこからは作者の明確な意圖と意欲は見出しがたい。さらに後世における詩人としての影響力という點を考慮に入れると、この形態の

次韻の定着に蘇軾が最も多大な役割を果たしたと言えるであろう。むろん、蘇軾の一二八首の中でも九割以上を占める〈和陶詩〉の影響力が最も多大である。

この形態の次韻において、原篇の作者はすでに死去しているわけであるから、次韻の三効果の中、第三の社交交情の効果は全く期待できない。しかし、第一の遊戲競技的效果は、傳統的形態におけるのとは異なる意味で、十分に期待できる。かつまた蘇軾の〈和陶詩〉制作はこの點にこそ最も大きな動機があったと推察されるのである。

蘇軾の〈和陶詩〉は、「和陶飲酒二十首」が揚州知事時代（元祐七年〔一〇九二〕蘇軾五十七歲）に作られたのを除き、全て晩年の嶺南謫居期に作られた。尊崇する陶淵明の作品に次韻して詩を作ることにより、僻遠の地にあって埋没しがちな詩人としての自己を振るい起こすという對自的目的があったことは容易に想像できよう。また同時に、次韻した作品によって、同時代の詩人に對し、自己の健在ぶりをアピールするという對他の目的も存在していたと思われる。

次韻する作品の作者が同時代的に高い評價を得ているものであればあるほど、その次韻詩に對しての注目度も高まったはずである。そして、陶淵明は北宋において一様に高い評價をもって受け入れられていた詩人であった。北宋詩人の別集を繕けば必ずや陶淵明に言及した作品が見つかるという事實がそれを端的に傍證している。

むろん、他ならぬ蘇軾自身に陶淵明に對する共感が人一倍あったことが、〈和陶詩〉制作の根底にあったことは疑いようもない。しかし、——他の同時代の詩人にとっても偉大な存在であった——陶淵明の作に次韻するという行爲が、同時代の詩人の注意を喚起するということは當然當の蘇軾としても容易に想像できたであろうし、同時により嚴

しい批評眼を通して自らの作品が鑑賞されるであろうことも豫想し得たはずである。こう考える時、蘇軾自身も、同時代の詩人の批評眼との間に成立する競技的效果を豫想しつつ、〈和陶詩〉を制作し續けたと考えるのが自然であろう。また、次韻のもつ第二の効果（コントラストの明確化）は、原篇と和篇の質的優劣をも際立たせるものであるから、〈和陶詩〉の制作は僻遠の地にある蘇軾にとっても十二分に刺激的な行爲であつたと考えられる。

以上、傳統的使用形態とは、明らかに異なる蘇軾の二種類の次韻について概述した。(a)過去の自作に次韻する形態、(b)過去の詩人の作に次韻する形態の兩者は、從來次韻が擔つてきた社交交情の効果を削ぎ取ることによって成立している。この技法において、從來同時代の他詩人の存在は必要不可欠であつたが、蘇軾はそれを基本的に必要としない、自己完結型の次韻を確立し、それを積極的に運用して、次韻の歴史に新たな展開をもたらした、といえるであろう。

(a)の形態は、讀者が過去の自作を知っているということを前提条件とする。したがって、同時代的に自己の作品が廣範な愛讀者を持つていた蘇軾の様な詩人を除いて、この形態の次韻詩ほどの詩人にとつても現實的に使用可能な用法であつたとは考えられない。實際に、蘇軾と同時代の詩人の中で、明らかにこの形態の次韻詩を残したと判断できる詩人は、管見の及ぶ範圍では存在しない。

蘇軾は、自己の詩が原因で獄に繋がれた詩人である。その折、審議の過程で民間で刊行された詩集が御史官によって證據物件として提出されている。また生前に數種の詩文集が他人の手によって編纂刊行されていたことを、蘇軾自身の書簡や當時の文獻から確認できる。これらの事實は、印刷術の普及という社會現象を背景にして、蘇軾がおそ

らくほぼリアル・タイムで自己の文學作品の反響を肌で感ずることができたであろうことを示唆しよう（この様な意味において、あるいは中國文學史上、マス・メディアを最初に活用した詩人が蘇軾であつた、とも見做すことができる）。

以上の様に、この形態は時代の寵兒ともいふべき蘇軾ならではの手法であり、(b)の古人の作に次韻する形態の様には後世に大きな影響を與えてはいない。

一方、(b)の形態は、理論的に全ての詩人に開かれた形態である。すでに一定の評価を得ている古えの詩人もしくは作品であれば、讀者がそれを知っていると想定して次韻することは、さほど無理な作詩姿勢ではない。したがって、次韻詩が原篇と比較されてなお遜色ないという自負さえあれば、この形態の次韻は誰にも使用可能なわけである。その故にか(a)の形態に比して、この形態の次韻は、後世少なからぬ追隨者を生み、一つの獨立したジャンルともいふべき作詩の領域を確立した感がある。

#### 四 蘇軾の詞における次韻

前の二章において、古今體詩における次韻の諸相を概観した。本章では、詞における次韻の一般的使用状況(①)をまず確認した上で、蘇軾詞における次韻の諸相(②)を検討してゆく。

##### (1) 詞における次韻

詞において文獻的に次韻が最初に使用されたと確定できる例は、張先(九九〇～一〇七八)の「好事近・和毅夫内翰梅花」(『全宋詞』六二頁)であり、北宋六代皇帝・神宗の熙寧二年(一〇六九)十二月に制作されたと考えるのが最も妥當である。なお張先は、現在確定できるも

ので計三首の次韻詞を作っているが、「好事近・和毅夫内翰梅花」を除く二首は、何れも蘇軾の036「定風波（今古風流阮步兵）」に次韻した、熙寧七年（一〇七四）の詞（「定風波令・次子瞻韻送元素内翰」、「定風波令・再次韻送子瞻」『全宋詞』七四頁）であり、詞においてもやはり蘇軾と次韻の繋がり密接であったことを暗示している。

唐圭璋『全宋詞』に基づき調査すると、蘇軾より上の世代の詩人では、張先の他に、王安石に次韻詞がある（「訴衷情・和俞秀老鶴詞」三首、二〇八頁）が、李德身『王安石詩文繫年』（一九八七、陝西人民出版社）によれば、この詞はともに元豐五年（一〇八二）の作で、蘇軾の最初の次韻使用例よりも後れる。

蘇軾が詞の製作を本格的に始めるのは、杭州通判時代（熙寧四年～同七年〔一〇七一～一〇七四〕蘇軾三十六～三十九歳）である。近人・曹樹銘の『東坡詞』によれば、現存の編年可能な蘇軾の詞の中で、最も早い作例は、熙寧五年（一〇七二、蘇軾三十七歳）の001「浪淘沙（昨日出東城）」である。そして、常州にて六十六の齡を閉じるまでのおよそ三十年間に、蘇軾は計二五〇首（編年不可能な詞を含めると三二〇首）の詞を残している。

また、現存資料の限りで、蘇軾が詞において最初に次韻を使用した作例は、熙寧七年（一〇七四）八月の作、027「南歌子（再再中秋過）」である。以後、計二七首（編年不可能な詞を含めると二八首）の次韻詞を残している。

古今體詩における次韻詩の數量（七八五／三三八七）及び比率（約三割）と比較すれば、確かに蘇軾の詞における次韻は幾分見劣りがするが、何れにせよ、現存の詞作品によって判断する限りにおいて、蘇軾より以前に二桁の次韻詞を残した詞人はおらず、蘇軾が詞において次

韻を最初期に多用した詞人であると、位置付けられる。そして、作詞の場で次韻が比較的一般的に使用され始めるのは、蘇軾が初めて次韻詞を作り、張先が蘇軾の「定風波」に二度次韻した、神宗の熙寧年間の後半以後のことではないかと推察される。

これ以後北宋末迄の間は、詞人によっては全く次韻詞を残していない場合も少なくない（後述）が、南宋に入ると、詞における次韻も普遍化し、今日に五十首以上詞を傳える詞人の殆ど全てが、頻度の差こそあれ次韻詞を残している。

## ②蘇軾の詞における次韻の諸相

——古今體詩との比較に即して——

それでは、實際に蘇軾の次韻詞の諸相を検討してゆきたい。先ず本節においては、本稿第三章において示した、次韻の三つの使用形態①傳統的使用形態、②過去の自作に次韻する形態〔a〕、③過去の詩人の作に次韻する形態〔b〕が、果たして詞においても使用されているか否かを確認しておきたい。

### ①傳統的使用形態

先ず、傳統的使用形態——同時代の他者の作に次韻し、（主として書簡等を介して）贈答された作例について。二八首の蘇軾の次韻詞の中で、八首がこの類に相當する。その代表的なものを一首挙げれば、章棻の「水龍吟（燕忙鶯懶花殘）」『全宋詞』二二三頁に次韻した、188「水龍吟（似花還似非花）」がそれである。

蘇軾が章棻に宛てた書簡（章質夫に與ふる三首）其の<sup>(18)</sup>に、次の様な條があり、この點を裏付けている。

……「柳花」詞、妙絶なれば、來者をして何を以てか詞を措かしむる。本より敢へて繼作せざるも、又た公の、正に柳花飛ぶの時、



巡按に出で、坐して四子を想ひ、門を閉ざして愁断するを思ひ、故に其の意を寫す。次韻一首寄せ去るも、亦た告げん、以て人に示さざれ。「七夕」詞も、亦た録して呈す。「柳花」詞妙絶、使來者何以措詞。本不敢繼作、又思公正柳花飛時出巡按、坐想四子、閉門愁断、故寫其意、次韻一首寄去、亦告不以示人也。「七夕」詞亦錄呈。

右の文にいう「柳花」詞とは、章藻の「水龍吟」を指す。右書簡において「寄去」の語が使用されていることから判断して、蘇軾はその場にはない章藻に對し、次韻した「水龍吟」を郵送していたと考えられる。詞においても、蘇軾が傳統的形態によって次韻を使用していたことを、この書簡は端的に物語っている。

## ②過去の自作に次韻する形態

第二に、過去の自作に次韻する形態については、計一九首がそれに相當する。その代表的な作例を掲げれば、163と176の一組の「滿庭芳」がそれである。

原篇の163「滿庭芳」は、元豐七年（一〇八四、蘇軾四十九歳）に作られ、次の様な小序が付されている。

元豐七年四月一日、余 將に黄を去りて汝に移らんとし、雪堂鄰里の二三の君子に留別す。會たま李仲覽 江東より來り別る。遂に書して以て遺る（元豐七年四月一日、余將去黃移汝、留別雪堂鄰里二三君子、會李仲覽自江東來別、遂書以遺）。

そして、和篇の176「滿庭芳」は、元豐八年（一〇八五、蘇軾五十歳）に作られ、次の様な小序が付されている。

余 黃州に謫居すること五年、將に臨汝に赴かんとし、「滿庭芳」一篇を作りて黃人に別る。既に南都に至り、恩を蒙り放たれて陽羨に歸らんとし、復た一篇を作る（余謫居黃州五年、將赴臨汝、作

滿庭芳一篇別黃人。既至南都、蒙恩放歸陽羨、復作一篇。

右の小序によって明らか様な様に、原篇は蘇軾が黃州（湖北省黃岡縣）を離れる直前、元豐七年（一〇八四）四月の作である。この時、恩赦により蘇軾は黃州における幽閉生活から解き放たれ、汝州（河南省臨汝縣）への轉任の命を受けていた。蘇軾は、五年にわたって生活し住み慣れた黃州を離れる際、土地の友に黃州に隱居するよう勧められた。結局、蘇軾は黃州を後にしたわけであるが、戀戀として立ち去り難い氣持ちと、行方の定まらない心中の不安を込めて、「歸去來兮、吾歸何處（歸りなんいざ、吾何れの處にか歸らん）」という歌い出しの原篇を詠んでいる。

蘇軾は、黃州を離れた後、約十カ月をかけ、水路、南京應天府（河南省商丘縣）まで移動した。この間、蘇軾は、常州宜興に購得した莊園に居住する許可を、幾度か皇帝に願ひ出ている。それが叶えられ、和篇のやはり歸去來兮（歸りなんいざ）で始まる、「滿庭芳」となっていたわけである。和篇では、「歸去來兮」に續いて、いざ向かわんとする常州宜興の光景が美しく描寫され、歸着すべき方向も定まり充足した蘇軾の心情が吐露されている。終老の計を共通のテーマとして詠じつつも、原篇と和篇との間には、作者の心理的背景の差異に由来する微妙なコントラストが存在しており、それが次韻を使用したことによりより顯在化している。

この一組の「滿庭芳」に見られるように、過去の自作に次韻する形態が、詞においても使用されていたことを確認できる。

## ③過去の詩人の作に次韻する形態

この形態の次韻詞は、歐陽脩（一〇〇七〜一〇七二）の「木蘭花令（西湖北煙波蘭）」（『全宋詞』一三三三頁、『全宋詞』では詞牌を「玉樓春」

に作る。に次韻した、222「木蘭花令（霜餘已失長淮闊）」の一首だけである。この次韻詞は、元祐六年（一〇九一）、蘇軾五十六歳、潁州（安徽省阜陽市）知事時代の作である。歐陽脩の原篇は、おそらく、仁宗の皇祐元年（一〇四九）、歐陽脩が知事として潁州にふた月前後滞在した頃のものと考えられる。蘇軾次韻詞の前関の終末に、

佳人猶唱醉翁詞 佳人 猶は唱ふ醉翁の詞  
四十二年如電沫 四十二年 電沫の如し

とあり、元祐六年より逆算すると、〈四十二年〉前は、ちょうど皇祐元年に當る。歐陽脩は、潁州を終老の地として選び、晩年の約一年間（熙寧四〜五年）を西湖の畔で過ごしている。蘇軾は師・歐陽脩の没後およそ二十年経った後、その地を知事として訪れた。わが師・歐陽脩がこよなく愛したその同じ場所に立ち、回憶の情に勝えずに詠んだのが、蘇軾の次韻詞ということになる。

この次韻詞に見られる蘇軾の姿勢は、〈和陶詩〉以外のこの形態による次韻詩のそれとほぼ同じ。作者と同一地點に立ったり、類似の作詩環境に身を置いたりしたことに端を發し、興に乗じて次韻した作例である、と判断できる。少なくとも、古今體詩における〈和陶詩〉の如き、明確な作詩意圖を見出すことは難しい。

古今體詩においては、非常に大きな意義を有したこの形態であるが、詞においては作例自體がわずか一首と寥々たる數であり、その詞業全體におけるウエイトも大きくない。しかし、この最大の要因を求めれば、詞作品が古今體詩の様に悠久の歴史と多數の古典的作例を持たなかつたという點こそにある、と考えられる。次韻を使用するという前提の下、作詩する際に、必要不可欠となるのは、同一詩型の原篇の存在である。その先行例が乏しければ、當然この形態の次韻詞も生

み出されにくいと考えられる。

更にいえば、詞の中に、——古今體詩における陶淵明詩の様に——當時安定して高い評價を獲得していた作品が多く存在しなかつたら、とも考えられる。この形態の次韻詞において、何よりも肝心な要素は、同時代の誰もが知っていて、誰からも平均して高い評價を得ている原篇が存在することである。誰もが知っていて、誰もが素晴らしいと感ずる作品に、あえて挑むという點に、この形態の次韻の妙味があった。しかしながら、北宋の當時にあっては、陶淵明に匹敵する存在が詞において極めて稀であつた。その上、詞という様式自體の評價さえもけつして安定していなかつた、と考えられる。

蘇軾の時代、他に殆ど類例を見ないこの形態の次韻詞ではあるが、時代が下り、詩歌全體における詞の地位が安定してゆくにつれて、古今體詩におけるのと同様に各詩人に多用されるようになる。しかも、蘇軾を始めとする北宋の各詩人の詞が一つの典型として位置付けられるようになり、他ならぬ彼らの作品が原篇とされ、この形態の次韻詞が作られている。

前述の様に、蘇軾におけるこの形態の次韻詞は、彼の次韻詞の中にあつても、著しく比重が小さいが、次韻ではないものの、陶淵明の「歸去來兮辭」を詞にアレンジした、126「哨徧（爲米折腰）」の如き作例も残しており、總じて古今體詩におけるのと同様の傾向を見出すことができる。

以上の通り、詞においても、蘇軾は概ね古今體詩と同様に次韻を使用していたことが認められた。しかし、使用された場という點に着目して、つばさに作例を検討していくと、古今體詩におけるのと明らかに異なるケースが存在することに氣が付くのである。次章以下におい

て、その點を指摘し、併せてその異同の示唆する内容を論述したい。

## 五 蘇軾の詩と詞における次韻の異同

前章でも述べた通り、詞における次韻にも古今體詩同様の傾向が認められた。しかし、その使用された場という點に着目すると、少なくとも古今體詩においては一般的ではない場において、一部の次韻詞が製作されていたことがわかる。その作例が、109/113「浣溪沙」五首と、210/212「西江月」三首である。

「浣溪沙」五首は、元豐四年（一〇八一）、蘇軾四十六歳、黃州謫居期の作で、次の様な小序がある。

十二月二日、雨後微かに雪ふる。太守の徐君猷、酒を携へて過らる。坐上「浣溪沙」三首を作る。明日、酒醒むるとき、雪、大いに作こり、又た二首を作る（十二月二日、雨後微雪、太守徐君猷携酒見過、坐上作浣溪沙三首。明日酒醒、雪大作、又作二首）。

また、第二、第三、第五首の題下に「前韻」という二字の注があり、第四首の題下には「再和前韻」の注がある。五首ともに、「蘇・車・無・珠・鬢」という共通の韻字を使用している。

「西江月」三首は、元祐六年（一〇九一）、蘇軾五十六歳、杭州知事時代の作で、第一首（原篇）に「寶雲眞覺院にて瑞香を賞す（寶雲眞覺院賞瑞香）」という題下注がある。〈寶雲眞覺院〉は杭州にあった寺の名。〈瑞香〉は花の名。第一首に、「坐客、和せらる。復た次韻す（坐客見和復次韻）」という題下注が付されている。韻字は、三首ともに「通・風・夢・紅・穠・動」である。

この「浣溪沙」五首と「西江月」三首は、第一首（原篇）を除く作例が全て次韻詞である。そして、「浣溪沙」の小序に（坐上作浣溪沙三

首）とあり、「西江月」第二首題下注に（坐客見和復次韻）とあるように、次韻が宴席の場において使用されていたことが明らかである。

古今體詩における次韻は、基本的に同時同座という条件下で使用されたものではなかった。分韻、分題（賦題）、聯句等の社交的各作詩技法と比較した時、次韻の獨自性が鮮明に表れ出た最大の要因が、使用された場の相異にこそあったことは、第二章においてすでに述べた。しかし、前掲の「浣溪沙」及び「西江月」は、明らかに——次韻が次韻としての獨自性をより有効に主張し得る——傳統的形態を無視した作例とも見做し得る。この現象をどう解釋すべきであろうか。

筆者は、この現象を、詞の傳統的製作の場に合うよう次韻の使用形態に改變が加えられてきたものである、と判断したい。次韻が詞に歩み寄った形態とも言い換えられよう。つまり、蘇軾の當時、詞の製作の場として尙主流であったのは、酒宴の席であった。そして多くの場合、その様な場面では作られた詞を妓女が管弦の演奏に合わせ歌い實演していたと想像される。むしろ、宴席の大小、宴が公的なものか私的なものかによって、官妓が私妓に變わったり、樂奏が簡素になる等、宴の様相それぞれ體は多種多様であっただろうが、宴席が詞の製作兼發表の主たる場の一つであったことは動かない事實であろう。それは、宋代の詞（詩）話・筆記類に記された内容や詞の題下注等から容易に窺うことができる。

この様な詞における傳統的な製作の場という點を念頭に置きつつ、あくまでも詞において次韻を使用するという前提で考えた場合、同時同座という條件は避けて通れないものとなる。それが、この様な次韻の形態を生んだ最も主たる原因ではないかと考えられる。また、この種の形態では、當然のことながら、次韻の三効果の中、第一の遊戯・

競技性の効果が最も期待され、即興性がとりわけ重視されたと考えられる。

他方、前章(2)において言及した、章奏と蘇軾の「水龍吟」は、これに對し、逆に詞の方が次韻の舊來の形態に歩み寄った形と判断できる。この作例は、古今體詩における次韻から見た場合、極めて一般的傳統的な形態といえるが、前述の様に詞の傳統的製作の場という點を考慮に入れば、むしろ新しい形態のものと位置付けられる。

傳統的詞の製作の場において、次韻という技法が導入されたことにより、同時同座という、從來の古今體詩においては多見できない、非一般的な次韻の形態が自然發生的に誕生した。また一方、傳統的な使用形態に則って次韻が用いられたことにより、詞が宴席という場を自然に離脱し、當意即妙を第一義としない文學様式へと大きく變質する可能性を得たといえよう。

本章において掲げた、二組の作例は、次韻という手法を介して、ともに詩と詞の境界が希薄化していった顯著な指標と見做すことができ

## 六 詞における次韻の意味するもの

村上哲見氏は、蘇軾の當時、書簡を媒介として詞が贈答唱和されるようになった事實にいち早く着目し、「書簡の上で贈答された詞は、もとより曲にのる形を備えてはいたであらうけれども、さし當っては、古體や今體の詩と同様に、單に讀むだけで友情の交換の手段としての機能を果たしていたに違いない。」と述べ、詞が當時の文人にとって古今體の詩を作るのと同様、日常的な表現方法の一つと變質したことを指摘されている(「詩と詞のあいだ——蘇東坡の場合」)。

まさに、村上氏の指摘される通り、書簡を介して次韻の應酬がされた章奏と蘇軾の「水龍吟」は、詞における新しい製作の場が生まれたことを端的に示す例であり、そしてそれが詞の質的變化を促進した要因の一つと考えることは妥當であろう。

しかしまた、前掲「浣溪沙」及び「西江月」の、同時同座による次韻が示唆することも極めて象徴的である、と考えられる。むしろ、これらが傳統的な作詞の場において作られたものだけに、その示唆する内容は、より重大であると考えられる。

前述の通り、從來、詞は詩人によつて製作された後、すみやかに樂曲の演奏を伴い、主として歌妓によつて歌われ發表されていたものと思像される。鑑賞者の理解を助けるため、あるいは紙面に抄寫されたものが、宴會の参加者に配られたことがあったかもしれないが、そのような場において、鑑賞者は基本的に歌妓によつて歌われた言葉を耳を通じて聴きそして鑑賞するという様に、聴覺の鑑賞を優先させていたものと推測される。

しかし一方、次韻は極めて視覺的な技法である。例えば依韻の様にもつばら原篇と共通の韻を使用するという条件下で和篇が製作されるのであれば、あるいは聴覺のみの鑑賞により、和篇が拘束條件を満たしているか否かを確認することも可能であったかもしれない。だが次韻の様に、韻字そのものが拘束の對象となる技法において、聴覺のみに頼つてそれを確認することは、實際上甚だ困難をきたすと想像されよう。

もとより、詞の傳統的製作の場において次韻が導入されるにあつて、次韻の第一の効果、すなわち遊戯・競技性が期待されていたとすれば、鑑賞者は先ず眞つ先に作品が次韻の條件を満たしているか

否かを目らの目によって確認したはずである。そして、原篇と和篇とを相互に比較して、和篇がどの様にして韻字における諸々の拘束を克服したかを吟味したに違いない。

とするならば、舊來的な詞の製作の場において次韻が使用されたという事實は、詞の發表及び鑑賞の形態をも著しく變質させた可能性が高い。つまり、その様な舊來的傳統的な作詞の場面においてさえも、詞はもはや聴覺よりも視覺を優先させた鑑賞が重視されていたことを、これらの作例は示唆していると考えられるわけである。

詞の鑑賞次元における、聴覺重視から視覺重視への轉換、言い換えれば、詞が樂曲を離脱してゆく傾向は、それが次韻によってもたらされたのか、あるいは逆にその様な傾向が既にあった結果、次韻が詞に導入されたのか、俄かには斷定しがたい側面をもっている。しかし、宴席の場、すなわち舊來的な詞の製作の場においてさえも、次韻が導入されたという事實は、その轉換が決定的になったことを明らかに示す事例と言えるように思われる。

## 七 おわりに

以上の各章において主として、古今體詩と詞における異同を中心として、蘇軾の次韻を論述してきた。詩詞それぞれの様式的特性に即した異同が認められたことは、前述の通りである。しかし、ひとたび詩歌全體の高みから、蘇軾の次韻を眺める時、そこに共通の傾向が認められることも確認できよう。以上の各章において記した蘇軾の次韻の諸相は、それ自體は蘇軾の次韻が從來のそれと比較して多種多様であったことを示しているが、同時にまた蘇軾が、詩と詞というジャンル

の相異を越え、あるいはまた集團か個かという場面の異同に関わりなく、次韻を好んで使用していたことを物語っている。そしてそこに、舊來的傳統的な用法に拘泥せず、次韻のもつ可能性を追求しようとする蘇軾の基本的姿勢を見出すことは、そう困難ではあるまい。

次韻におけるこの自由な發想は、そのまま彼の創作姿勢全般にもある程度あてはまると考えられる。詞に限定して端的な例を擧げるならば、後世〈豪放〉詞として位置付けられた諸篇は、もし假に蘇軾が、眞つ先に様式それぞれの傳統を考え、それを墨守するタイプの詩人であったとしたならば、おそらく決して生まれ得なかつた作例と考えられる。彼にとつては、おそらく様式的傳統や特性よりも歌うべき内容が優先したのではないだろうか。何か高らかに歌聲とともに自己の感情を表現したい時、舊時にあつては樂府が擔ってきた部分を、その代りに蘇軾は詞を用いて表現したのではないか、それが一連の〈豪放〉詞を生んだのではないか、と推察される。従つて、各様式の傳統や獨自性を重視し、それぞれの間に明確な一線を引こうと考える詩人とは異なり、蘇軾の場合、時として各ジャンル間の境界が比較的曖昧になつたとも考えられるわけである。

この點にも關連して、ひとつ興味深い現象を指摘するならば、蘇軾よりやや下の詞人であつて、詞における次韻に對する姿勢が明確に二分され、その差異がそのまま後世のその詞人に對する詞の評價と直結しているという點である。蘇軾同様、詞において次韻を多用した詞人に黃庭堅がいる。一方、古今體詩においては使用していながら、詞において全く次韻を使用しなかつた詞人に、秦觀と賀鑄がいる。後世、後者がより多く〈詞人〉としての名聲を獲得し、詞の正統的流れを汲む者と目されることが多かつたことは言うまでもない。

秦觀や賀鑄が、蘇軾（もしくは黃庭堅）と親交厚かつたことはよく知

られている。次韻を多用する詞人と交際しつつ、それでいて彼らは詞に限って次韻を拒否したわけであるから、詩詞制作にあたって彼らの中にある種の明確な峻別意識が働いていたことが豫想される。おそらく彼らにとって、古今體詩において使い古された次韻を、別個の獨立した傳統と表現機能をもつ詞に持ち込むことは、甚だ違和感をもたらずことであつたのではないかと想像される。

南宋に入ると、作者の詞風を問わず、次韻は詞においても全般的に一般化する。しかし、詞に次韻が導入されてまだ歴史の淺かった北宋後期にあつては、詞に對する意識の相異が極めて鮮明に各詞人の次韻の使用状況に反映されているわけである。

この二人の〈詞人〉の姿勢が示唆する問題に關しては、何故北宋中後期に次韻が再流行したのかという問題と併せて、稿を改めて論ずることとしたい。以上最後に、北宋後期、詞における次韻が蘇軾を境に一般化してゆく課程で、頑なに次韻使用を拒否した秦觀や賀鑄の様な詩人も存在した事實を指摘し、本稿の結びとする。

注(1) 蘇軾の古今體詩における次韻に關して、筆者はこれまで次の様な二篇の小稿を發表している。①「蘇軾次韻詩考」(一九八八・六、中國詩文研究會『中國詩文論叢』第七集)、②「蘇軾次韻詩考序說・文學史上の意義を中心に」(一九八九・一、早稻田大學大學院『文學研究科紀要』別冊15集。本稿、第二、三章は、右①②に改訂を加え、要約したものである、個別のデータ等に關しては①②を參照して頂ければ幸甚である。

(2) 一九八六年、香港萬有圖書公司刊。筆者が使用したのは、その影印本(一九七五年、臺灣・華正書局刊)。

(3) 北宋・劉攽『中山詩話』、明・徐師曾『文體明辯序說』、清・吳喬『答萬季恭詩問』等は、本稿で規定した様に、和韻三形態を分類している。な

お、明・胡震亨『唐音癸籤』卷三「法微」では、依韻と用韻の説明が各々本稿と逆になっている。

(4) 花房英樹『白居易研究』(一九七一・三、世界思想社)第二章「白居易文學集團」の各節參照。

(5) 戴叔倫の用例に關しては、(a)鈴木修次「中・晚唐詩に見る押韻のくふうの極限」(一九八四・五、溪水社刊『三迫初男博士古稀記念論集』)所收、盧綸の用例に關しては、村上哲見『三體詩』(一九七八・九、朝日新聞社、中國古典選30、二二四頁以下)參照。また、鈴木氏には、六朝から唐にわたる韻に制限を加えて作詩する技法に關して論述した、(b)「六朝・唐代の和韻詩の變遷」(一九八三・一、神戸大學『未名』3)という論文もある。ただし、分韻等の集團における技法と和韻を區別せずに論じられており、筆者の立場とは異なる。

(6) 中華書局校點本『元稹集』卷六十一「上令狐相公詩啓」。

(7) 前注(5)所掲、鈴木氏(b)論文、または、赤井益久「大曆期の聯句と詩會」(一九八四・二、『漢文學會々報』29)等參照。

(8) 朱東潤『梅堯臣集編年校注』一九八〇・十一、上海古籍出版社。

(9) ここに掲げた詩人のデータを、以下に列記する(次韻詩數/詩總數)。  
○王安石(一五五/一六三七) ○蘇頌(二六六/五九五) ○劉攽(二〇七/二二三) ○呂陶(六〇/三八八) ○韋驥(八九/一一五〇) ○蘇轍(四九九/一八〇七) ○黃庭堅(四四〇/一四六六) ○秦觀(二〇八/四三六) ○陳師道(八五/六六六)。なお、その他、北宋の主要詩人のデータに關しては、注(1)所掲の拙稿②を參照されたい。

(10) この87首の中には、ほぼ同時連作といえる作例(例えば(a)「十一月二十六日、松風亭下、梅花盛開」と(b)「再用前韻」(ともに卷三八))も含まれる。(a)は(b)の制作時間にたとえわずかであれ先行するという立場からである。また、傳統的形態とこの形態の中間的存在として、前稿において「疊次韻」と假稱した形態の次韻があることもここで指摘しておく。詳細

は、前注(1)所掲拙稿①を参照されたい。

- (11) ○李白：「和李白并敘」(卷三三) ○韋應物：「寄鄧道士并引」(卷三九) ○韓愈：「二月十六日、與張李二君游南溪」(二月十六日、張・李二君と南溪に遊び) (卷五) ○梅堯臣：「木山并敘」(卷三〇)。なお、周知の通り、梅堯臣は蘇軾と同時代の詩人であるが、該詩はその死後に制作されたものである。

- (12) 『臨川先生文集』卷十三「崑山慧聚寺次孟郊韻」、卷十六「崑山慧聚寺次張祐韻」。

- (13) 四庫全書にその別集『青山集』が著録されている。なお、郭祥正の略歴に關しては、拙稿「郭祥正『青山集』考(上)」(一九九〇・十、宋代詩文研究会『橄欖』第三號)を参照されたい。

- (14) また、歴代の陶淵明に言及した詩文を抜粋した臺灣・九思出版社『陶淵明研究』をみれば、宋代になり陶淵明に言及するものが急増している事實を容易に見て取ることができ、この點を傍證している。

- (15) 宋・朋九萬『東坡烏臺詩案』(新文豐出版公司『叢書集成新編』所收) 參照。拙稿「蘇軾の二度の杭州在任期における時に就いて」第四節(一九八六・六、中國詩文研究会『中國詩文論叢』第五集) 參照。

- (16) 注(15)所掲拙稿の注(35) 參照。

- (17) この點に關して付言すれば、蘇軾には過去の自作において使った詩語を典故にして詩を作る、という様な非一般的用典の方法の作例が認められ、それも、當時の蘇詩の流行を背景にしたものと考えられる。注(15)所掲拙稿、第四節參照。

- (18) 拙稿「張先和韻詞二首繫年稿」(一九九一・十、中國詩文研究会『中國詩文論叢』第十集) 參照。

- (19) 中華書局校點本『蘇軾文集』卷五五。

- (20) 蔡世明『歐陽脩的世平與學術』(一九八〇・九、文史哲出版社) 付録「歐陽脩年表」參照。

蘇軾次韻詞考

- (21) 南宋初の代表的詞人を挙げれば、李綱、向子諲、蔡伸、王之道、楊无咎等がいる。

- (22) 例えば、楊湜『古今詞話』には、唐五代から北宋末に至るエピソードが記されているが、しばしば妓女が登場し、また宴席にて詞が作られていたことが記述されている。また、北宋のみならず、南宋に入ってもやはり、宴席が作詞の主要な場であったことは、南宋の詞の題下に「即席作」「席上にて作る」等の語がしばしば注記されていることによって明らかである。

- (23) 一九六八・一『東方學』35。なお、村上氏には、蘇軾「水龍吟」の製作年代を考證した論文もある(『東坡詞札記二則』、一九七三・六、『集刊東洋學』29)。

- (24) 056「江城子・密州出獵」、130「念奴嬌・赤壁懷古」等。

- (25) 『全宋詞』によって調査すると、三五首の次韻詞(總數一八七首)を残している。

- (26) 秦觀の古今體詩のデータは、注(8)參照。賀鑄は五九一首の古今體詩が傳わり、次韻詩は存在しないが、『慶湖遺老集』卷五「和答鄭郎中見寄」の序に、和韻詩を集に収録しなかつた旨を自ら記しており、賀鑄も古今體詩においては次韻を使用していたことを見取れる。なお、『全宋詞』によれば秦觀は八七首、賀鑄は二八一首の詞をそれぞれ残し、ともに次韻詞は存在しない。

- (27) 秦觀は後世(蘇門四學士)に數えられることから知られるとおり、蘇軾・黃庭堅とは親交が厚い。古今體詩においては實際に彼らとの間に次韻の作例を残している。一方、賀鑄は、『慶湖遺老集』に蘇軾の名が散見することによって、蘇軾と交友のあったことを確認できる。また、秦觀の「千秋歲(水邊沙外)」詞、賀鑄の「青玉案(凌波不過橫塘路)」詞は、同時代の詩人が多數次韻したことと著名であるが、蘇軾・黃庭堅はその何れにも次韻した作を残している。