The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	衝突の音 ： 中晩唐期の詩歌に見られる聴覚的感性の変容
Author(s)	谷口, 高志
Citation	中国研究集刊. 2010, 51, p. 58-74
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/61028
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

中国研究集刊　出号（総五十一号）平成二十二年十月　五八―七四頁

衝突の音
― 中晩唐期の詩歌に見られる聴覚的感性の変容 ―

谷口高志

一、音楽描写と衝突音・破壊音

中国の文学においては、古来、外界の音声が繰り返し作品内に詠みこまれてきた。『詩經』をひもとけば、既に「燕燕于飛、下上其音（燕燕　于に飛びて、其の音を下上す）」（「邶風・燕燕」）、「呦呦鹿鳴、食野之苹（呦呦として鹿鳴き、野の苹を食らふ）」（「小雅・鹿鳴」）などの句が見られるし(注1)、『詩經』以後も、鳥のさえずり、川のせせらぎ、風のそよぎなど、様々な音声が写し取られている。陶淵明の詩句、「狗吠深巷中、鷄鳴桑樹巔（狗は吠ゆ　深巷の中、鷄は鳴く　桑樹の巔）」（「歸園田居　其一」）や、孟浩然の「春眠不覺曉、處處聞啼鳥（春眠　曉を覺えず、處處に啼鳥を聞く）」（「春曉」）など、その例は枚挙に暇がない。では、音声を詠出したそれらの作品を通時的に見た場合、そこに如何なる変化の相を見出すことができるのだろうか。音声に対する美意識や感性のあり方は、時代とともに、どのような変容を遂げていったのだろうか。

このような問題の解明には、様々なアプローチが可能であろうが、本稿では、唐代特に中唐期を一つの転換期とみなし、聴覚の藝術である音楽を主題とした詩歌（以下、音楽詩と呼ぶ）を手がかりに考察を試みたい。唐代に数多く作られた音楽詩のなかには、音楽を何らかの音によって喩えた表現が頻見されるのだが、それらの表現は、詩人たちの聴覚的感性を探る上で、極めて重要な意味を持つ。音楽を音楽以外の如何なる音声に比擬したか

ということは、如何なる音声に音楽にも通じうる美を感じ取っていたか、という問題と関連してくる。つまり、音楽の描写のなかで用いられた音声を精査することで、音声に対する詩人たちの美意識のあり方とその変化の様相を窺い知ることができるのである。

拙稿「唐詩の音楽描写――その類型と白居易「琵琶引」――」で既に論及したように(注2)、音楽の描写のなかに新たな音を持ち込んだのは、中唐の白居易である。彼は、従来の詩人たちが「水（流水）」や「風」の音、「鳥」の鳴き声といった自然音を用いて類型的・画一的に音楽を喩えていたのに対し、「玉（珠）」「刀」「冰」など、硬さを備えた形象を詩中に取り込み、それらが発する衝突の音と破壊の音によって、音楽を表現しようとしている。

嘈嘈切切錯雑彈　嘈嘈　切切　錯雑して彈じ
大珠小珠落玉盤　大珠　小珠　玉盤に落つ
……
銀瓶乍破水漿迸　銀瓶　乍ち破れて水漿迸り
鐵騎突出刀槍鳴　鐵騎　突出して刀槍鳴る
（「琵琶引」巻一二《琵琶》）(注3)

戛玉敲冰聲未停　玉を戛き冰を敲き聲未だ停まらず
嫌雲不遏入青冥　雲の遏まらずして青冥に入るを嫌ふ
（「聽田順兒歌」巻二六《歌》）

中序擘騞初入拍　中序　擘騞　初めて拍に入り
秋竹竿裂春冰拆　秋竹　竿裂けて　春冰拆かる
（「霓裳羽衣歌　和微之」巻二一《霓裳羽衣》）

珠聯千拍碎　珠　聯なりて　千拍碎け
刀截一聲終　刀　截ちて　一聲終る
（「箏」巻三一《箏》）

これらの詩句においては、「珠」が玉の盤に落下する音、「刀槍」が鳴る音、「玉」「冰」が叩かれる音、「竹」「冰」「珠」が破砕される音など、硬質物の衝突音・破壊音によって音楽が喩えられている(注4)。このような音楽の描き方は、白居易の詩友元稹の詩歌にも見られ、たとえばその「琵琶歌　寄管兒兼誨鐵山」（巻二六《琵琶》）(注5)には、「逡巡彈得六么徹、霜刀破竹無殘節。幽關鴉軋胡雁悲、斷弦砉騞層冰裂（逡巡　《六么》の徹を彈じ得、霜刀　竹を破り殘節無し。幽關　鴉軋　胡雁悲しみ、斷弦　砉騞　層冰裂かる）」とあり、そこでも白居易と同様、「竹」「冰」の破砕される音が音楽の比喩として用いられている。

音楽の描写のなかに硬質物の発する音を意識的に多用したのは、中唐の白居易及び元稹が初めてであったと考えられるが(注6)、衝突音・破壊音を用いたこのような表現は、元白と同時代を生きた他の中唐詩人の音楽詩にも、

幾つかその例を見出すことができる(注7)。先ず、李賀の音楽詩「李憑箜篌引」(巻三九〇《箜篌》)に「崑山玉碎鳳皇叫(崑山 玉碎けて 鳳凰叫ぶ)」、「聽穎師琴歌」(巻三九四《琴》)に「暗佩清臣敲水玉(暗佩の清臣 水玉を敲く)」とあり(「水玉」は水晶のこと)、そこでは音楽が「玉」の砕ける音と叩かれる音によって喩えられている。また白居易と親しい関係にあった李紳の「悲善才」(巻四八〇《琵琶》)にも、「秋吹動搖神女佩、月珠敲擊水晶盤(秋吹 動き搖らす 神女の佩、月珠 敲き擊つ 水晶の盤)」という音楽の描写が見られ、神女の佩玉が風で揺れる音と、水晶の盤が珠に叩き打たれる音によって音楽が捉えられている。

元白と李賀、李紳の音楽描写には、個々の作品間における何らかの影響関係を想定することもできるだろうが、ここではどの作品が先に書かれ、どの作品がその影響を受けたのかという問題に立ち入ることは避けたい。それよりも、これらの表現における類似性、同じ中唐期に書かれた詩歌のなかに共通した音楽の捉え方、描き方が見られるという点に着目したい。従来殆ど音楽描写のなかに用いてこられなかった硬質物の衝突音・破壊音、これは元白を中心とする中唐期の詩歌において新たに音楽の比喩として取り上げられることとなったのである。このことは、硬質物の音声に音楽との類似性を認める感性が、中唐期の一部の詩人たちの間に新たに定着したことを意味しているだろう。

衝突音・破壊音によって音楽を捉えようとする表現姿勢、換言すれば、衝突音・破壊音に音楽的な美を認める感性は、中唐期において独立して見られるものではなく、続く晩唐期においても継承されていく。晩唐詩人の音楽描写を次に見てみよう。

千重鉤鎖撼金鈴　千重の鉤鎖 金鈴を撼(うご)かし
萬顆真珠瀉玉瓶　萬顆の真珠 玉瓶に瀉(そそ)ぐ
(張祜「楚州韋中丞箜篌」巻五一一《箜篌》)

斷時輕裂玉　斷ゆる時 輕く玉を裂き
收處遠繰煙　收むる處 遠く煙を繰る
(杜牧「贈沈學士張歌人」巻五二一《歌》)

一字新聲一顆珠　一字の新聲 一顆の珠
轉喉疑是擊珊瑚　喉を轉ずれば 疑ふらくは是れ珊瑚を擊つかと
(薛能「贈歌者」巻五五九《歌》)

繁弦似玉紛紛碎　繁弦 玉の紛紛として碎かるるに似
佳妓如鴻一一驚　佳妓 鴻の一一として驚くが如し
(陸龜蒙「襲美留振文宴龜蒙抱病不赴猥示倡和因次

韻酬謝」巻六二六）

右に挙げた例では「真珠」や「玉」、「珊瑚」などの音が、音楽の比喩として詩篇に取り込まれている(注8)。晩唐期の詩人たちにとっても、硬質物の放つ音は音楽的な響きを持つものとして感じ取られていたのである。

以上のように、中唐から晩唐にかけての音楽描写からは、衝突の音と破壊の音に美を見出す感性が、当時広く共有されていたことを読み取れる。このことを踏まえ、本稿では以下、硬質物の放つ音声のうち、特にその衝突の音（他の物質と接触した際、もしくは衝撃を加えられた際に発する音）に着目し、それが中晩唐期の詩歌一般のなかで、どのようかたちで詠み込まれているのかについて考察を加えていく。衝突の音は中唐以降、音楽の比喩として用いられるのみならず、さまざまなかたちで詩中に表れるようになり、そこには、前代までに見られない新たな感性の存在を認めることができるのである。中唐期を中心に詩人たちの聴覚的感性の変容とその意味について論じていきたい。

二、竹の音・鳥の音

音楽描写の例からも窺えるように、硬質物の発する音声のなかで最も代表的なものは玉の音であろう。衝突音に対する感性が如何に育まれていったかを考えるために、先ずこの音が中国の文学作品においてどのように捉えられていたかを、唐以前に遡って検討してみよう。

音楽の比喩として玉の音が取り上げられたのは、中唐期の詩歌を以て嚆矢とするが、玉が奏でる響きそのものは、中国では古くから注目されていた。既に『詩經』のなかに佩玉の打ち触れる音を擬音語で表した句、「將翺將翔、佩玉將將（將は翺し將た翔す、佩玉 將將たり）」（「鄭風・有女同車」）、「佩玉將將、壽考不忘（佩玉 將將たり、壽考 忘まざらん）」（「秦風・終南」）が見える。また『楚辭』にも、「撫長劍兮玉珥、璆鏘鳴兮琳琅（長剣の玉珥を撫すれば、璆鏘として琳琅鳴る）」（「九歌・東皇太一」）とあり、玉の鳴る音が擬音語を伴って表されている（「琳琅」は美玉の名）。

玉の触れ合う音は先秦期や漢代において既に多くの関心を集めていたと想像されるが(注9)、晋以後の六朝期に至ると、この音に対する美意識はより一層進んだかたちで示されることとなる。例えば、晋・孫綽「答許詢」（晋詩 巻一三）(注10)に「貽我新詩、韻霊旨清。粲如揮錦、琅若叩瓊（我に新詩を貽り、韻は霊にして旨は清し。粲たること錦を揮ふが如く、琅たること瓊を叩くが若し）」、

晋・摯虞「答伏武仲」（晋詩 巻八）に「金聲玉振、文艶旨深（金聲 玉振ひ、文艶にして旨深し）」という詩句が見え、また梁・劉勰の『文心雕龍』「聲律」に「聲轉於吻、玲玲如振玉。辭靡於耳、累累如貫珠矣（聲 吻に轉じ、玲玲として玉を振ふが如し。辭 耳に靡にして、累累として珠を貫くが如し）」と述べられているように(注11)、妙なる美玉の音はしばしば優れた詩文の音律（音声的諧和）の比喩として取り上げられるようになるのである。これは玉の音声に美を認める感性が、詩文の音声美への関心と相俟って、更なる成熟を遂げたことを意味するだろう。

では、六朝期に続く唐代の場合はどうか。玉の音に対する美意識は唐以前から既に定着していたものであったが、唐代特に中唐以降の詩歌においては、玉以外の硬質物の音も詩歌のなかに盛んに詠みこまれるようになる。つまり、硬質物の衝突音に美を見出す感性が玉以外のものにも拡大されていくのである。その例として、本節で主に取り上げたいのは、竹の音である。竹が奏でる衝突の音は、中唐期の詩人たちの間でにわかに注目を集めだす。

露荷珠自傾　　露荷 珠自ずから傾き
風竹玉相戛　　風竹 玉相戛(たた)く

（白居易「秋池二首　其二」巻二二）

竹風相戛語　　竹風 相戛きて語り
幽闔暗中聞　　幽闔 暗中に聞こゆ
鬼神滿衰聽　　鬼神 衰聽を滿たし
恍惚難自分　　恍惚として自ら分かち難し

（孟郊「秋懷　其五」巻三七五）

相看受天風　　相看れば天風を受け
深夜戛擊聲　　深夜 戛き擊つ聲あり

（鮑溶「雲溪竹園翁」巻四八六）

「風竹 玉相戛く」、「竹風 相戛きて語る」、「深夜 戛き擊つ聲あり」、これらは全て風に揺れて竹同士が触れ合い、ぶつかる音を述べたもの。白居易や孟郊、鮑溶は、竹という硬質物同士の衝突の音を詩歌に詠み込んでいるのである(注12)。

初めに挙げた白居易の句では、竹が互いに衝突する音が「玉」を叩く音によって喩えられている。白居易は竹ではなく桐の枝が風を受けてぶつかりあう音についても、「爲君發清韻、風來如叩瓊。泠泠聲滿耳、鄭衛不足聽（君が爲に清韻を發し、風來れば瓊を叩くが如し。泠泠として 聲 耳に滿ち、鄭衛 聽くに足らず）」（「和答詩十首 答桐花」巻二一）と述べている。桐の枝の打ち合う音は、右に挙げた詩句同様、美玉（「瓊」）を叩く音によって捉

えられ、「鄭衛」の音楽以上に優れた音楽性を備えるものとして描き出されているのである。

また孟郊の詩句では、竹の放つ衝突音は「鬼神」の「衰聴（衰えた聴覚）」を満足させ、「恍惚」の状態に導くものとして詠じられている。詩人の聴覚において、この音は極めて凄烈な刺激を伴って感受されていたのである。

なお、孟郊の詩句に見える「竹風」の語、及び白居易の詩句にある「風竹」の語は、中唐期以前に既に詩語として定着していたものであり、たとえば、北周・庾信「園庭」（北周詩 巻三）に「水蒲開晩結、風竹解寒苞（水蒲晩に結ぶを開き、風竹 寒苞を解く）」、杜甫「奉漢中王手札」（『杜詩詳注』巻一五）に「天雲浮絶壁、風竹在華軒（天雲 絶壁に浮かび、風竹 華軒に在り）」、盛唐・儲光羲「題辨覺精舍」（巻一三七）に「竹風亂天語、溪響成龍吟（竹風 天語亂れ、溪響 龍吟を成す）」とある。だが、「竹風」「風竹」を用いたそれら中唐以前の詩歌には、風に揺れる竹の音（或いは竹を揺らす風の音）を「叩く音」として捉えた例は見られない。竹の発する音が衝突音として着目され、詠出されるようになるのは、中唐期を待たねばならないのである。その意味において、白居易や孟郊を初めとする中唐詩人の聴覚的感性によって新たに発見された音声だと言うことができるだろう。

この竹の打ち合う音は、中唐のみならず、続く晩唐期においても詠い継がれていく。

煙院松飄蕭　煙院 松は飄蕭たり
風廊竹交戛　風廊 竹は交戛たり
（杜牧「池州送孟遲先輩」巻五二〇）

冬暖井梧多未落　冬暖かくして 井梧 多くは未だ落ちず
夜寒窗竹自相敲　夜寒くして 窗竹 自ずから相敲く
（薛能「許州題観察判官廳」巻五五九）

賦分多情卻自嗟　賦分 多情にして卻って自ら嗟く
蕭衰未必爲年華　蕭衰 未だ必ずしも年華の爲ならず
睡輕可忍風敲竹　睡り輕くして 風の竹を敲くを忍ぶべけんや
飲散那堪月在花　飲 散じて 那（な）んぞ月の花に在るを堪へんや
（鄭谷「多情」巻六七六）

杜牧の「風廊 竹は交戛たり」、薛能の「夜寒くして 窗竹 自ずから相敲く」、鄭谷の「睡り輕くして 風の竹を敲くを忍ぶべけんや」。これらも全て、竹が発する衝突の音を描いたものである（杜牧の詩の「交戛」は双声の擬音語。衝突音や破壊音を表す）(注13)。特に鄭谷の詩「多情」

では、詩人は自らの「多情さ」故に竹の音に懊悩させられることが述べられている。つまり、ここでは「多情」の一つの表れとして、竹の音が選択されているのである。この音が詩人にとって、「月」や「花」と同等に興趣あふれるものであったことが看取されよう。なお、鄭谷には他にも竹の打ち合う音を詠み込んだ、「露荷香自在、風竹冷相敲（露荷 香りて自ずから在り、風竹 冷ややかにして相敲く）」（「池上」巻六七四）という詩句がある。これは先に挙げた白居易の詩句、「露荷珠自傾、風竹玉相戛」を意識的に踏襲したものであり、竹の衝突音に対する感性は白居易の詩歌を中心に浸透していったことを窺わせる。

さて、右に見てきたように、竹の衝突音は、中唐期以後になって盛んに詠出されるようになった。では、この音への関心の高まりは、詩人たちの聴覚的感性のあり方を考える上で、どのような意味を持っているのだろうか。そもそも、竹に限らず、樹木が風に揺れて発する音それ自体は、唐以前から文学作品のなかで多くの関心を集めてきた。たとえば、宋玉「高唐賦」（『文選』巻一九）に「纖條悲鳴、聲似竽籟（纖條 悲鳴して、聲は竽籟に似たり）」、晋・陸機「猛虎行」（晋詩 巻五）に「崇雲臨岸駭、鳴條隨風吟（崇雲 岸に臨みて駭（おど）り、鳴條 風に隨ひて吟ず）」とあるように。しかし、中晩唐期の詩人たちは、風と木が織り成す音を、宋玉や陸機のようにただ「鳴く音」として捉えようとはしなかった。彼らはそこに、より鋭く、また刺激的な「叩く音」を新たに感じ取ったのである。このことは、彼らが従来の文人・詩人たちに比して、いっそう激しく、体感しやすい音を外界のなかに追求し、それによって自らの知覚的欲求を積極的に満たそうとしていたことを暗に示しているのではないだろうか。

音声に対するこのような感性のあり方は、晩唐期の次の詩句にも認めることができる。そこで詠出される対象は、竹の音ではなく、鳥の鳴き声である。

好鳥疑敲磬　風蟬認軋箏　　好鳥 磬を敲くかと疑ひ　風蟬 箏を軋するを認む
（杜牧「題張處士山莊一絶」巻五二三）

錦羽相呼暮沙曲　波上雙聲戛哀玉　　錦羽 相呼びて 沙曲 暮れ　波上の雙聲 哀玉を戛く
（李群玉「鸂鶒」巻五七〇）

杜牧と李群玉は、鳥の鳴き声をそれぞれ「磬」と「哀玉」を叩く音によって表している（李群玉の詩題「鸂鶒」は水鳥の名）。衝突音とは元来関係のないはずの鳥の鳴き声が、詩人たちの感性のなかで硬質物を叩く音に変換さ

れて受容されているのである。自然界のなかに強い知覚的刺激を求めようとする意識をここにも窺うことができよう。

三、衝突音の詩材化と音の創出

前節では竹の音を詠んだ詩句を中心に見てきたが、中唐詩人たちが取り上げた衝突の音は、竹の音のみに止まらない。彼らは、実に多様な衝突の音を、詩材として作品内に取り込んでいる。先ず以下に見てみたいのは、馬の骨と蹄の音、そして氷の音を詠出した例である。

向前敲瘦骨　猶自帶銅聲
鼻息吼春雷　蹄聲裂寒瓦
鏗鏜冰有韻　的皪玉無瑕

（李賀「馬詩二十三首　其四」巻三九一）

前に向ひて瘦骨を敲けば　猶ほ自ずから銅聲を帶ぶ
鼻息　春雷　吼（ほ）え
蹄聲　寒瓦　裂かる
鏗鏜として冰に韻有り
的皪として玉に瑕無し

（元稹「八駿圖詩」巻三）

（劉叉「冰柱」巻三九五）

初めの李賀の詩では、馬の骨を叩けば「銅の聲」が鳴り響く、と述べられる。「敲く」音が金属の音の比喩によって表されているのである。馬とは直接関係ないが、李賀には太陽を運行させる御者・羲和が鞭打つ音を、「羲和敲日玻瓈聲（羲和　日を敲く　玻瓈の聲）」（「秦王飲酒」巻三九〇）と詠った有名な詩句もある。「骨」の音、「銅」の響き、「玻瓈」の声、これらは何れも硬さを備えたものが発する音声であり、李賀の聴覚的感性のなかで、硬質物を叩く音が重要な位置を占めていたことがわかる。

次の元稹の詩は、伝説上の駿馬「八駿」の絵について詠ったもの。そこで、元稹は馬の鼻息を「春雷」に喩えた後、蹄の音を「寒瓦」の裂かれる音に比している。詩人は絵画のなかに馬が地を叩く音を感じ取り、更にそこから瓦の破砕される音を連想しているのだ。なお、元稹には他にも瓦の音について言及した、「花塼水面鬬、鴛瓦玉聲敲（花塼　水面に鬬（たたか）ひ、鴛瓦　玉聲　敲かる）」という詩句があり（「江邊四十韻　官爲修宅、率然有作、因招李六侍御」巻一三）、そちらでは瓦の音の方が、玉を叩く音によって表されている。馬蹄の音と瓦が裂かれる音、そして瓦が叩かれる音と玉を叩く音、元稹はこれら硬質物の発する音声を、比喩のなかで相互に等しいものとして詩に用いているのである。元稹も李賀と同様、硬質物の放つ響きから自由に詩的連想を展開させていたと言えよ

う。

また、つらら（「氷柱」）を詠った劉叉の詩では、氷が「鏗鏜」たる「韻」を響かせるものとして捉えられている。音楽描写のなかに氷を叩く音を用いた白居易の感性と相通ずるものがあるだろう(注14)。氷の音を詠った例としては、他にも、中唐・鮑溶の詩句、「已辨瑤池色、如和玉珮鳴（已に瑤池の色を辨じ、玉珮の鳴るに和するが如し）」（「薦冰」巻四八七）や、晩唐・雍陶の「今來合掌聽師語、一似敲冰清耳根（今來 合掌して師の語を聽けば、一に冰を敲きて耳根を清むに似たり）」（「安國寺贈廣宣上人」巻五一八）、などがある（雍陶の詩句は、仏僧の説法を氷を叩く音になぞらえたもの）。氷の音は、中唐以降、次第に詩人たちの関心を集めていったものと想像される。

続いて、石の音を詠じた中唐期の詩句を見てみよう（ここで言う石とは、磬のように打楽器として用いられるもの以外の石を指す）。

試叩鏘然應清律　試みに叩けば鏘然として清律に應じ
纖塵不留蠅敢拂　纖塵留まらず 蠅敢へて拂はんや
（皎然「花石長枕歌、答章居士贈」巻八二一）

帶雨新水靜　雨を帶びて新水靜かなり
輕敲碎玉鳴　輕く敲けば碎玉鳴る
（牛僧孺「李蘇州遺太湖石、奇状絶倫、因題二十韻、奉呈夢得樂天」巻四六六）

初めの皎然の詩は、知人から贈られた石の枕を詠ったもの。皎然は、石を叩いた音が「清律（清らかな音律）」にかなうものであることを述べている。石の発する音声に、彼は一種の音楽性を感じ取っていたのである。

また牛僧孺の詩は、友人から送られてきた「太湖石」を詠ったもので、ここでは叩かれた石の音声について、「輕く敲けば碎玉鳴る」と詠じられている。「碎玉」とは、風鈴・風鐸の類いを指す(注15)。硬質物である石の響きが、金属が打ち合って発せられる風鈴の音に喩えられているのである。なお、詩題にあるように、牛僧孺のこの詩は劉禹錫（「夢得」）と白居易（「樂天」）に贈られたものであり、詩を受け取った二人はこれに和した詩を制作している。

拂拭魚鱗見　拂拭すれば魚鱗見れ
鏗鏘玉韻聆　鏗鏘として玉韻聆こゆ
（劉禹錫「和牛相公題姑蘇所寄太湖石、兼寄李蘇州」巻三六三）

廉稜露鋒刃　廉稜 鋒刃を露し
清越扣瓊瑰　清越 瓊瑰を扣く

（白居易「奉和思黯相公以李蘇州所寄太湖石奇狀絶倫因題二十韻見示、兼呈夢得」巻三四）

劉禹錫の「鏗鏘として玉韻聆こゆ」、白居易の「清越瓊瑰を扣く」。これらの詩句からは、石の音声を美的なものとして捉えようとする感性が、劉禹錫・白居易にも共有されていたことが読み取れる。奇石怪石の愛好は中唐の牛僧孺や李徳裕、白居易らに端を発するとされるが、彼らはその視覚的形状のみを尊んだのではなく、叩かれたときに発せられるその音声にも興趣をかきたてられていたのである。

石の音については、他にも晩唐・皮日休の「太湖詩太湖石」（巻六一〇）に「脞肛簣簹筍、格磔琅玕株（脞肛たること簣簹の筍のごとく、格磔たること琅玕の株のごとし）」（「格磔」は擬音語）、同じく晩唐の褚載「移石」（巻六九四）に「磨看粹色何殊玉、敲有奇聲直異金（磨きて粹色を看れば何ぞ玉に殊ならん、敲けば奇聲有るも直だ金に異なる）」という詩句がある。晩唐期においても、その叩かれた音は詩材の対象となっていたのである。

更に、硯の音を詠じた詩句を次に見てみよう。

清越敲寒玉　清越　寒玉を敲き
參差疊碧雲　參差　碧雲を疊す

（劉禹錫「謝柳子厚寄疊石硯」巻三五八）

劉禹錫はここで、「寒玉」を叩く音によって、硯の音を描出している。硯のように日常に使う器物の音については、杜甫に磁器の音を表した詩句、「大邑燒瓷輕且堅、扣如哀玉錦城傳（大邑 瓷を燒き 輕くして且つ堅し、扣けば哀玉の錦城に傳はるが如し）」（「又於韋處乞大邑瓷碗」『杜詩詳注』巻九）が先例としてあり、そこでは「瓷碗」を打ち鳴らす音が「哀玉」の響きに比されている（「哀玉」は、悲しげな音を立てる玉）。杜甫と劉禹錫は、優れた工藝品の音に玉の響きを感じ取っていたのである。なお晩唐期の詩歌には、劉禹錫と同様に硯の音を詠み込んだものがあり、たとえば、「貞姿還落落、寒韻或淒淒（貞姿還た落落たり、寒韻 或いは淒淒たり）」（李咸用「謝友生遺端溪硯瓦」巻六四五）、「蘭亭如見用、敲戛有金聲（蘭亭 如し用いらるれば、敲戛れて金聲有らん）」（徐夤「尚書命題瓦硯」巻七一一）、などといった詩句がそれである。

さて、本節ではこれまで、衝突音を詠じた中晩唐期の詩句を挙げ、それが詩材として多くの関心を集めていたことを見てきた(注16)。ここで、それらの音声がどのようなかたちで生み出されていたかについて、改めて考えてみよう。牛僧孺が「輕く敲けば碎玉鳴る」、劉禹錫が「清越 寒玉を敲く」と詠じていたように、衝突の音は、多く

の場合、詩人自らが石や器物を打ち鳴らすことによって生じていた。音声は、自然発生的に立ち現れたのではなく、叩くという行為の結果、感得されたものだったのである。

このことは、中晩唐期における、音声への意識を探る上で、重要な意味を持つように思われる。次に挙げる皎然の文をもとに、その意味について更に考察を加えてみよう。皎然は、先に石枕の音を「試みに叩けば鏘然として清律に應ず」とも詠じていた、中唐期の詩僧。以下に見るのは、彼が自らの詩歌「戛銅椀爲龍吟歌」（巻八二一）に付した序文である。

唐故太尉房公琯、早歳嘗隱終南山峻壁之下、往往聞龍吟、聲清而静、滌人邪想。時有好事僧潛戛之、以三金寫之、唯銅聲酷似。他日房公偶至山寺、聞林嶺間有此聲、乃曰「龍吟復遷於茲矣」。僧因出其器以告。公命戛之、驚曰、「眞龍吟也」。大暦十三祀、秦僧傳至桐江、予使童兒戛金倣之、亦不滅秦聲也。緇人或有譏者、曰「此達僧之事、可以嬉娯。爾曹無以瑣行自拘」。因賦龍吟歌、以見其意。

唐の太尉であった房公（房琯）は、若年のころ、終南山の岩壁のもとで隠棲し、そこでしばしば龍吟（龍の鳴き声）を耳にした。清らかで静かなその音は、穢れた胸のうちを洗い清めてくれた。時に好事の僧が、密かに三つの金属（金・銀・銅）をすり鳴らして、龍吟を写し取ろうとしたところ、ただ銅の音のみが酷似していた。後日、房公はたまたまある山寺に立ち寄り、林の方からその音を聞き、「龍吟はここに移ったのか」と言った。僧はそこで銅の器を出し、ことの次第を述べた。房公は彼に命じてすり鳴らさせ、音を聞いて驚嘆し、「真の龍吟だ」と言った。大暦十三年、秦の僧がその技を伝えに桐江（睦州桐盧県を流れる川）のあたりまで来たので、わたしは童児に金の器でそれを習わせ、秦の音に劣らぬまでになった。僧侶たちのなかには非難する者もいたが、それに対し私は、「これは高僧がしたことであって、まあ遊びでやっているのだ。君たちは、細かいことに拘泥するものではない」と答えた。そこで龍吟の歌を作り、思うところを述べた。

序文の前半で述べられているのは、房琯（玄宗朝の功臣）と龍吟、及び龍吟を模倣しようとした僧侶に関する逸話。僧侶は、龍吟を再現しようとして銅器を「戛」し、

それを聞いた房琯は、本物の龍吟そっくりであると感嘆するのである。ここの「戛」字は、恐らく、叩くという意味ではなく、すり鳴らす、軋らせるといった意味。この逸話は当時、かなり有名であったらしく、中唐・李賀にこの逸話を踏まえて書かれた「假龍吟歌」（巻三九四）という詩があり、その冒頭では「石軋銅杯、吟詠枯瘁（石銅杯に軋らせ、吟詠　枯瘁す）」と詠じられている。李賀の詩句に引き寄せて考えるなら、僧侶は石のようなもので銅器の面をこすり、それによって摩擦音を生み出し、龍吟を模倣していたものと思われる（或いは、石の上で銅器をこすり鳴らしたのかもしれない）。

山寺の僧侶が編み出したその技は、やがて秦僧によって、皎然のもとに伝えられる。この序文の興味深い点は、単なる逸話の紹介に終わっていないところであり、序の後半部では、皎然自身が、童児に龍吟の再現法を習得させたことが述べられるのである。かくして、皎然が聞き得たその龍吟の音は、「清笛」を超えるほど清冽なものであり、また「細風」にも増してしなやかに響き渡るものであった（詩の本文に「寥亮掩清笛、縈迴凌細風（寥亮たること清笛を掩ひ、縈迴たること細風を凌ぐ）」と見える）（注17）。序文の最後に皎然の行為を謗る者がいたことが述べられているが、皎然はそのような批判をはねのけてまで、この音を「嬉娯」し（遊び楽しみ）、龍吟という音の世界を身辺に創り出すことに執心したのである。

さてここで、右の序文を踏まえつつ、改めて硬質物の衝突音を詠んだ先の詩句について見てみよう。椀をすり鳴らすことで龍吟を再現しようとした、山寺の僧侶、秦僧及び皎然。そして、奇石や硯を打ち鳴らして「碎玉」や「寒玉」の音を感受した牛僧孺や白居易、劉禹錫。「戛」することで生じる音と、叩く音とは厳密には別種のものだろうが、両者の間には、音声に対するある共通する態度を認めることができる。両者ともに、硬質物を用いて手ずから音声を創出しようとしていたことが窺えるのである。皎然らが碗をすり鳴らしたのが龍吟を再創造するためであったとすれば、牛僧孺や白居易、劉禹錫らは、身辺にある器物を叩くことで、自らの美的感覚にかなう「碎玉」や「寒玉」の音の世界を創り出そうとしていたのである。このことは、聴覚をめぐる感性や意識のなかに、一つの変化が生じていたことを示唆しているだろう。即ち、中唐期の詩人たちにとっては、音声はただ外界から受容されるものではなく、自らの手によって創出しうるものへとなっていたのである。

なお、物を叩いて音を響かせるという行為、及びその記述自体は、何も中唐期に至って始まるというわけでは

ない。たとえば、『荘子』「至樂篇」には、「荘子妻死、惠子弔之。荘子則方箕踞鼓盆而歌（荘子の妻死し、惠子之を弔ふ、荘子則ち方に箕踞して盆を鼓ちて歌ふ）」とあり、また『呂氏春秋』「離俗覧・擧難」にも、「甯戚飯牛居車下、望桓公而悲、擊牛角疾歌（甯戚 牛に飯はせて車下に居り、桓公を望みて悲しみ、牛角を擊ちて疾歌す）」という有名な逸話が見える。荘子は「盆」を、甯戚は「牛角」を打ち鳴らすのである。この他にも、硬質物を叩くことに言及した逸話は、中国には古来数多くある(注18)。だがそれらの例では、概ね、歌の伴奏のために物が叩かれ、音が発せられるのであり、打ち鳴らされたその音声は、歌（もしくは歌に寄託された志、精神）に半ば従属するものとして捉えられている。それと比較した場合、石を打って、「試みに叩けば鏘然として清律に應ず」（皎然）、「鏗鏘として玉韻聆こゆ」（劉禹錫）、などと詠じた中唐詩人の感性の特質はいっそう際立つ。彼らは純粋に、妙なる音の世界を楽しむために、物を打ち鳴らすのである。

衝突音が詩材として広く詠まれるようになったことは、単に音への嗜好が変ったことを意味するだけではない。音声という聴覚的刺激に対して貪欲になった結果、身近にあるものを試みに叩き、音の世界を自ら創り出すことに、関心が向けられだしたことを意味する。翻って言えば、聴覚的刺激への飽くなき欲求が、身辺の硬質物を叩くという行為に詩人たちを導いたのである。

小結――庭園の音――

白居易や劉禹錫、皎然らは、硬質物を用いることで、美玉や龍吟の音にも等しい聴覚的世界を、自己の周囲の空間に生み出していた。これに類する行為として、本稿が最後に触れたいのは、庭園の造営における音環境の創出である。次の白居易の詩を見てみよう。

嵌巉嵩石峭　嵌巉として嵩石峭たり
皎潔伊流清　皎潔として伊流清し
立爲遠峯勢　立ちて遠峯の勢を爲し
激作寒玉聲　激して寒玉の聲を作す

この詩の題は、「亭西牆下伊渠水中、置石激流、潺湲成韻、頗有幽趣、以詩記之（亭西の牆下の伊渠水中に、石を置き流れを激し、潺湲として韻を成さしむ、頗る幽趣有り、詩を以て之を記す）」（巻三六）。右に挙げたのはその冒頭の四句である。

詩題に記されているように、白居易は、洛陽の自邸を流れる伊水の分流に石を置き、水の音をより激しいものへと変えた。「嵩石（嵩山の石）」に「伊流（伊水の流れ）」がぶつかることによって生じる音は、本稿がこれまで見てきた衝突音の一種と言えるだろう。音楽のなかに「玉」や「冰」、「竹」、「刀槍」などの衝突音を感じ取っていた白居易は、自らの居住空間にまで衝突音を創出し、それによって「寒玉の聲」を享受していたのである。白居易には右に挙げた例以外にも、「雇人栽菡萏、買石造潺湲（人を雇ひて菡萏を栽え、石を買ひて潺湲を造る）」（「西街渠中、種蓮疊石、頗有幽致、偶題小樓」巻三一）、「渠口添新石、……誰解愛潺湲（渠口に新石を添ふ、……誰か解く潺湲を愛せんや）」（「閒居自題戲招宿客」巻三六）などといった詩句がある。彼が置石によって水流の音を際立たせることに、極めて熱心であったことが看取されよう。

ところで、白居易の詩歌にしばしば見える、このような音環境の整備・創出は、従来、彼特有の行為として理解されてきた(注19)。だが、白居易のこの置石という行為も、本稿でこれまで見てきた、中唐期における聴覚的感性の志向、即ち、音声による刺激を貪欲に追求しようとする意識の高まり全体のなかで、捉えなおす必要があるだろう。置石による音の創出について述べた例は、確かに白居易以外の詩人には見られない。しかし、庭園内に水流の音を招じ入れることについては、中唐期の他の詩人たちにもその言及があり、たとえば、韓翃「家兄自山南罷歸獻詩敘事」（巻二四五）に「櫪中嘶款段、階下引潺湲（櫪中 嘶くこと款段たり、階下 引きて潺湲たり）」、盧綸「觀袁修侍郎張新池」（巻二七九）に「引水香山近、穿雲復遶林。纔聞籬外響、已覺石邊深（水を引きて香山に近く、雲を穿ちて復た林を遶る。纔かに籬外に響くを聞き、已に石邊に深きを覺ゆ）」、韓察「和張相公太原山亭懷古詩」（巻三六六）に「爲山想巖穴、引水聽潺湲（山を爲して巖穴を想ひ、水を引きて潺湲を聽く）」といった詩句が見える。白居易の「置石激流」も、これらの延長線上に位置するものと言えよう。

造園における音環境の創出、この問題についても中唐期を一つの画期として再検討する必要があると思われるが、それについては今後の課題としたい。

注

(1)『詩經』に見られる聴覚表現については、田中正樹「中国の聴覚――中国文化に於ける聴覚の使用に関する一考察―

―」（『山形女子短期大学紀要』第二十八集 一九九六年）参照。

（2）『日本中國学會報』第五十六集 二〇〇四年。

（3）白詩の引用は、『白居易集箋校』（朱金城箋校 上海古籍出版社 一九八八年）を底本とした。巻数の後に示したのは、その詩が主題とする楽器、楽曲等である。

（4）なお白居易の詩歌には、ほかにも音楽を硬質物の音によって表した、「鐵擊珊瑚一兩曲、冰寫玉盤千萬聲」（「五絃彈」）、「四絃不似琵琶聲、乱寫真珠細撼鈴」（「春聽琵琶兼簡長孫司戸」巻一七《琵琶》）、「清緊如敲玉、深圓似轉簧」（「題周家歌者」巻二六《歌》）、「舞妙艶流風、歌清叩寒玉」（「遊平泉宴浥澗宿香山石樓贈座客」巻三六《歌》）、といった詩句がある。

（5）元詩の引用は、『元稹集』（冀勤點校 中華書局 一九八二年）を底本とした。なお、元稹の詩歌には、この「琵琶歌」以外にも音楽を硬質物の発する音によって喩えた詩句があり、「華原磬」（巻二四《磬》）に「鏗金戛瑟徒相雑、投玉敲冰杳然零」、「五弦彈」（巻二四《五絃琵琶》）に「千斛鳴鏑發胡弓、萬片清球擊虞廟」とある。

（6）元白以前の数少ない先例としては、韋應物「五弦行」（巻一九五《五絃琵琶》）に「古刀幽磬初相觸、千珠貫斷落寒玉」、顧況「李供奉彈箜篌歌」（巻二六五《箜篌》）に「聲清泠泠鳴索策、垂珠碎玉空中落」という詩句がある（以下、特に注記しない限り、唐代の詩の引用は全て『全唐詩』［中華書局排印版 一九六〇年］により、詩題の後にその巻数を示した）。「珠」の落下音を用いた白居易「琵琶引」の「大珠 小珠 玉盤に落つ」という詩句も、韋應物や顧況の詩句を承けてなされた可能性がある。ただし、韋應物・顧況の詩句と異なり、白居易は「玉盤」の形象を用いることで「珠」の落下音を際立たせており、より意識的に硬質物の衝突音が描き出されていると言える（なお「珠」の落下音を用いたこれらの音楽描写は、音楽を「珠」によって視覚的に捉えた、『禮記』「樂記」の「歌は……纍纍乎として端しき」と貫珠の如し」という記述を援用してなされたもの）。

（7）金属や玉など硬い物質の衝突音が、中唐期に盛んに音楽描写に用いられるようになったことについては、中木愛「白居易の音楽描写の土壌」（『中国学研究論集』第一七号 二〇〇六年）にその指摘がある。

（8）張祜の詩句は、白居易の詩句「乱りに真珠を寫ぎ細かに鈴を撼かす」（「春聽琵琶兼簡長孫司戸」前掲、注4）や「冰は玉盤に寫ぐ 千萬聲」（「五絃彈」前掲、注4）を、また薛能の詩句は、同じく白居易の「鐵は珊瑚を擊つ 一兩曲」（「五絃彈」）を、恐らく意識的に踏襲したもの。なお、晩唐期の詩歌の音楽描写には、ほかにも音楽を硬質物の音に

よって表した、「又似鮫人爲客罷、迸淚成珠玉盤瀉。碧珊瑚碎震澤中、金鋃鐺撼龜山下」（呉融「贈李長史歌」巻六八七《蘆管》）、「水泉迸瀉急相續、一東宮商裂寒玉」（王毅「吹笙引」巻六九四《笙》）、「一彈決破真珠囊、迸落金盤聲斷續」（牛殳「琵琶行」巻七七六《琵琶》）、などの詩句がある。

（9）玉の音に対する言及は経書のなかにも散見され、例えば、『禮記』「玉藻」には、「古之君子必佩玉。右徵角、左宮羽。趨以采齊、行以肆夏。周還中規、折還中矩。進則揖之、退則揚之。然後玉鏘鳴也。故君子在車、則聞鸞和之聲、行則鳴佩玉、是以非辟之心、無自入也」という記述がある。玉（佩玉）は君子が常に身に帯びるべきものであり、その響きは聞く者の立ち居振る舞いを律し、「非辟の心」が生じるのを防ぐ機能までも備えていた。

（10）六朝期の詩歌の引用は、以下、全て逯欽立輯校『先秦漢魏晋南北朝詩』（中華書局　一九八三年）による。

（11）摯虞の詩と『文心雕龍』の記述に見られる、「玉振」及び「振玉」の語は、『孟子』「萬章下」に「孔子之謂集大成。集大成也者、金聲而玉振之也。金聲也者、始條理也。玉振之也者、終條理也」とあるのに基づき、そこでは孔子の聖徳が玉器（磬などの打楽器）の音に比されている。なお、『孟子』のこの記述を踏まえ、玉器の音は、貴重な言葉、優れた弁舌の比喩としてもしばしば用いられる。

（12）これらの例のうち、孟郊と鮑溶の詩句は、風により竹同士がぶつかって発せられた音ではなく、激しい風が竹を打つ音について述べたものかもしれない。だがその場合も、空間を吹き抜ける風は一定の重さや硬さを備えるのであるから、互いに硬質なものの衝突により生じた音とみなすことができるだろう。なお、風が吹き抜ける音そのものを硬質物の音に喩えた例としては、孟郊「秋懐　其八」（巻三七五）に「歳暮景氣乾、秋風兵甲聲」とある。

（13）晩唐・羅隠「竹」（巻六六四）に「籬外清陰接藥闌、曉風交戛碧琅玕」、無名氏「琵琶行」（巻七八五）に「珊瑚鞭折聲交戛、玉盤傾瀉真珠滑」、無名氏「斑竹」（巻七八五）に「交戛敲敲無俗聲、滿林風曳刀槍横」とあるのがその例。これらのうち、羅隠及び無名氏（「斑竹」）の詩句も、竹の衝突音を詠み込んだもの。

（14）なお白居易には、詩歌の音律を氷の音で喩えた、「冰扣聲聲冷、珠排字字圓（冰は扣かれて聲聲冷たく、珠は排なりて字字圓かなり）」（「江樓夜吟元九律詩成三十韻」巻一七）という詩句がある。白居易が音楽や音律を、氷の比喩によって表したのは、彼がそれらを聴覚のみならず、冷覚をも刺激するものとして捉えていたためである。拙稿「白居易の詩歌における音楽描写と「通感」――あるいは知覚をめぐる美意識の諸相について――」（『白居易研究年報』第七

号 二〇〇六年）参照。

（15）五代・王仁裕『開元天寶遺事』に「岐王宮中於竹林内懸碎玉片子、每夜聞玉片子相觸之聲、即知有風、號爲占風鐸」とある。

（16）なお、衝突の音が詩人たちの注目を集めた背景の一つとして、唐代における打楽器の流行が指摘しうる。唐代には、羯鼓や方響、擊甌など多様な打楽器が存在し、それらの音楽を詩歌に詠んだ詩人も少なくない。

（17）「戛銅椀爲龍吟歌」の全文は以下の通り。「逸僧戛碗爲龍吟、世上未曾聞此音。一從太尉房公賞、遂使秦人傳至今。初戛徐徐聲漸顯、樂音不管何人辨。似出龍泉萬丈底、乍怪聲來近而遠。未必全由戛者功、真生虛無非碗中。寥亮掩清笛、縈迴凌細風。遙聞不斷在煙杪、萬籟無聲天境空。乍向天台宿華頂、秋宵一吟更清迥。能令聽者易常性、憂人忘憂躁人靜。今日鏗鍠江上聞、蛟螭奔飛如得群。聲過陰嶺恐成雨、響駐晴天將起雲。坐來吟盡空江碧、卻尋向者聽無迹。人生萬事將此同、暮賤朝榮動成還寂」。

（18）たとえば、『周易』「離」に「九三、日昃之離、不鼓缶而歌、則大耋之嗟、凶」、『荘子』「山木篇」に「孔子窮於陳蔡之間、七日不火食。左據槁木、右擊槁枝、而歌猋氏之風、有其具而無其數、有其聲而無宮角、木聲與人聲、犁然有當於人心」、『世説新語』「豪爽篇」に「王處仲每酒後、輒詠、『老驥伏櫪、志在千里。烈士暮年、壯心不已』。以如意打唾壺、壺口盡缺」とある。

（19）埋田重夫「白居易「池上篇」考――水辺の時空と閑適の至境――」（『白居易研究――閑適の詩想』汲古書院 二〇〇六年。『白居易研究年報』創刊号 二〇〇〇年初出）、中純子「白居易の詩に見える音の世界」（『詩人と音楽――記録された唐代の音』知泉書館 二〇〇八年。『白居易研究年報』第四号 二〇〇三年初出）参照。