

六朝期の詠妓詩から見た文人の妓女に対する観念の変化

彭 腊 梅

はじめに

詠妓詩とは妓女をテーマにして詠まれた詩のことである。¹⁾六朝期に生まれ、唐代に至って盛んになった。こうした詩歌は、六朝期に流行した宮体詩の一部分と見なされ、これまで取り上げられ、研究されることは少なかった。

妓女は一般的に遊女のことを指すが、本来は歌を歌ったり、舞を舞ったりする身分の低い女性であった。武舟氏によれば、中国妓女の歴史は夏と殷の時代に始まった。歴代の君主の宮廷には大勢の美人や女樂や倡優などがおり、これは後に言う宮妓である。一方で朝廷の高官や貴族などは君主に倣って家に美人や歌舞をする女芸者を養った。これは家妓と呼ばれる。²⁾また、王書奴氏によれば、家妓の地位は召使と妾との間で、家妓を蓄える風習は漢代から始まり、南北朝に盛んになったという。³⁾しかし中国の儒教倫理社会では、妓女は皇帝・貴族・高官の豪華な生活を示すもので、好ましいものではないとされた。さらに「女色」それ自体も人間の墮落や政治腐敗の大き

な原因の一つとされ、「徳」の対立概念として否定された。⁴⁾そのためか漢・魏・晋の貴族社会では、妓女と遊んで楽しむことはあっても、詩の中で妓女的美を讃えたり、愛情を表現したりすることはあまりなかった。当然ながら妓女をテーマにして詠まれた詩はほとんどない。

このように、以前は詩のテーマにならなかった妓女が六朝期にはテーマとして取り上げられ、また唐代に至って詠妓詩が大きく発展していったのは、六朝期において、文人の妓女に対する態度や観念に何らかの変化があったのではないかと考えられる。本論文では、六朝期の詠妓詩を中心にして、その詩題の選択や文学的表現に着目し、文人の妓女に対する態度や観念がどのように変化したのか、またそれが詩文に対していかなる影響を及ぼしたのかという問題について考察したいと思う。

一、六朝期以前

六朝期以前、宮廷に所属し歌舞などの芸によって仕える女性は一般的に「女樂」と呼ばれた。女樂は主に宮廷の宴会で皇帝や貴族や高官など権力者を楽しませるもの

で、豪華な生活を表すものであった。中国文学で最も早く女樂が取り上げられたのは『楚辞』の「招魂」においてである。それ以降、前漢の枚乗が「七發」で女樂を描き、続いて司馬相如がその「上林賦」で女樂を宮廷の娯樂音樂の一部分として描いた。また、後漢の傅毅は宮廷の宴会の女樂を中心に「舞賦」という作品を作り、その歌舞の動作や姿態が細かく描かれた。張衡「西京賦」「南都賦」はそれぞれ都の長安及び南方の陪都の南陽を描く作品であるが、いずれもその中に宮廷の女樂を詳細に描写した部分がある。漢賦の作者は宮廷の女樂を描くのを好んでいたようだが、石観海氏によれば、その表現には共通の型があり、女樂については「勸百諷一」、即ち、様々に女樂を描写しながらも、最終的にはそれを良からぬものとして退ける伝統が形成されていたという。つまり、前漢時代の賦における宮廷の女樂の描写は、賦の作者個人の体験とは関係なく、賦創作において踏むべき必要な手続きの一つに過ぎなかったと言えよう。六朝の劉勰は『文心雕龍』「雜文」篇に於いて枚乗の「七發」について次のように述べている。

枚乗摛艷、首制七發。腴辭雲構、夸麗風駭、蓋七竅所發、發乎嗜欲、始邪末正、所以戒膏粱之子也。⁽⁶⁾
 (枚乗は艷を摛き、首「七發」を制す。腴き辭雲のように構へ、夸麗風のよう駭す。蓋し七竅(目・耳・鼻・口の総称)の發するところは、

嗜欲より發す。始め邪なるも末は正、膏粱の子を戒む所以なり。)

漢代の賦作者は宮廷倡優文人であったが、知識人として政治や社会を批判する立場にあつたので、女樂についても第三者の立場で觀察して描いていた。そもそも漢代では女樂の歌舞を楽しむのは皇帝・貴族しかおらず、一般の文人は女樂と接する機会はほとんどなかった。したがって女樂はあくまでも皇帝や貴族の贅沢で享樂的な生活を反映するものとして取り上げられたのであり、その描写を通じて、皇帝や貴族など権力者の贅沢な生活態度を否定したのである。⁽⁸⁾

一方で、後漢の作品と言われる「古詩十九首」に妓女に言及する「東城高且長」と「青青河畔草」の作品がある。前者は「燕趙に遊んで美人と共に住みたいということを書いた」歌であり、後者は「落籍された倡女が、夫が出ている折の留守番の情を述べた」歌であると言われた。⁽¹⁰⁾ この二首の詩に、人民層を含めて対象となりうる倡女の存在が確認できるだろう。『史記』によると、漢代以来、趙や鄭や燕(特に中山)などの地方の出身女性で音樂を習得して、権力者のところを訪ね歩き、積極的に芸と身売りのものが出てきたという。⁽¹¹⁾ 漢代以降、妓女の文化の発展にしたがつて、宮妓以外、家妓や、私妓などの女はその歌舞で社会各階層に対象となり、ついに文学の世界に取り上げられるようになったのであろう。

王朝時代		南朝		宋		齊		梁				
作者	題妓詩	代妓詩	贈妓詩	悼妓詩	孝武帝	鮑照	謝朓	丘巨源	武帝	昭明太子	簡文帝	元帝
	夜聽妓 夜聽妓								詠舞	林下作妓	夜聽妓 詠舞詩二首 詠舞詩 詠獨舞詩 率爾有詠	夕出通波閣下觀妓 和林下作妓応令詩 詠歌詩
		倡婦怨情詩十二韻 倡樓怨節									戲贈麗人 贈麗人	
											傷美人	

二、六朝期の詠妓詩

「妓」が広く「妓女」を指すようになったのはほぼ六朝期からである。元来、歌や舞という技芸を持つ芸者は男女を問わず「伎」と呼ばれた。⁽¹²⁾六朝期になると、家妓（女性）が増えてきたので、「伎」に代わって「妓」が使われるようになった。したがって「妓女」とはいつても、中国古代では、「身を売る」ことよりも「芸を売る」ことに重点があつた。⁽¹³⁾南朝劉宋時代の詩文では女樂も妓

女と呼ばれている。妓女が詩題として最も早く詠まれたのは、宋の武帝の「夜聽妓」及び鮑照の「夜聽妓」である。続いて齊代に、謝朓「夜聽妓」と丘巨源「聽鄰妓」が作られた。梁・陳代になると「看妓」、「聽妓」、「觀妓」、「詠舞妓」、「詠舞」などの題妓詩がさらに多く見られるようになる。⁽¹⁴⁾それだけではなく、妓女は文人の関心に応じて、様々な題材によって表現された。以下の一覽表は詩題に妓や妓のような字を含む詩歌、妓女をテーマとする詩歌を分類してまとめたものである。

王湜	劉緩	王環	劉遵	劉孝威	劉孝儀	劉孝綽	王訓	王棟	庾肩吾		王僧孺	何遜	范曄婦	江洪	沈約	吳均	武陵王
	敬酬劉長史詠名士悅傾城		応令詠舞	詠佳麗	和詠舞 舞就行	同武陵王看妓 夜聽妓賦得烏夜啼	應令詠舞詩 奉和率爾有詠	觀樂應詔 詠舞	詠舞 詠舞曲應令 石崇金谷妓	見貴者初迎盛姬聊為之詠 在王晋安酒席教韻	為徐僕射妓作 詠歌姬 詠寵姬	詠舞妓 咏娼家	戲蕭娘	詠舞女、詠歌姬			同蕭長史看妓
		代西豐侯美人								為人寵妾有怨 為姬人自傷	何生姬人有怨 為人寵妾有怨 為姬人自傷	為人妾思				妾安所思 去妾送前夫	
贈情人						愛姬贈主人 為人贈美人					為人有贈				早行逢故人車中為贈		
												為人妾思					

北朝																			
北齊	北魏					陳													
蕭放	王容	周南	蕭琳	吳尚野	劉刪		江總	何曼才	徐陵	陰鏗	陳後主		徐排妻	鄧邈	楊暉	姚翻	沈君枚	湯僧濟	王台卿
冬夜詠妓	大堤女	晚妝	隔壁聽妓	詠隣女樓上彈琴	侯司空宅詠妓	新入姬人忖令	和衡陽殿下高樓看妓 秋日新寵美人忖令		奉和詠舞	侯司空宅詠妓	舞媚娘三首			奉和夜聽妓聲	詠舞		待夜出妓	詠深井得金釵	
							賦得空闌怨 姬人怨												蕩婦高樓月
											寄碧玉詩		答唐娘七夕所穿針摘同心梔子贈 謝娘因附此詩						雜詩
								為徐陵傷妾		和樊晉陵傷妾									

	北周		
	庾信		
	和趙王看妓二首 和詠舞 看舞聽歌詩 舞媚娘 奉和趙王美人春日 奉和趙王春日		
		奉和賜曹美人	
			仰和何僕射還宅懷故

では六朝期の文壇において、なぜ妓女をテーマにして詠む詩が急に増え始めたのか。この問題には様々な原因が考えられる。齋藤茂氏によれば、唯美主義的な傾向の強まりとともに、美しいものを題材に選び、それを様々な角度から描き尽くそうとする詩、いわゆる題詠詩が盛んに作られる中、宴席に侍る妓女が自ずとその対象として選ばれることになった¹⁵⁾。また林田慎之助氏も、詩の対象を女性の姿態や心情に局限することによって、詠物詩から宮体詩が生まれたと述べている¹⁶⁾。では、詠妓詩は詠物詩の延長線上に、宮体詩の一部として生まれたと言つてよいのだろうか。大筋ではそうだろうが、宮体詩は唐代に至るとすっかり衰え顧みられなくなる一方で、妓女を詠う詩は続けて作られ、中晩唐でさらに質量、内容とも豊富になっていった。このことでもわかるように、詠妓詩は宮体詩と重なりながらもそれ独自の発展を遂げていると考えることもできる。また、この一覧表の

示すように、梁の時から、妓女をめぐり、妓女を観る（看る・聞く）、妓女を詠むという詩題として妓女を描く題妓詩が大量に作られた。妓女に詩を贈ったり、妓女に代わつてその心情を歌ったり、亡くなった妓女を悼んだりする詩が続々と出てきた。そこには妓女についての表現それ自体において、ある変化が見られ、それは六朝文人の妓女に対する認識の変化と関連していると考えられる。以下、六朝期の代表的な詠妓詩を考察することによって、その変化の過程を明らかにしてみたいと思う。

(一) 題妓詩

漢賦の作者が第三者の立場に立ち、しばしば君主や貴族を諫める手段の一つとして女樂の描写を用いたのに対し、六朝期の詠妓詩では作者自ら宴会場にあり、妓女と対面している。妓女は遊びの相手であり、そこには妓女との感情的な交流もみられる。齊の謝朓の「夜聽妓詩」を見てみよう¹⁷⁾。

其の一

瓊閨釧響聞
 瑤席芳塵滿
 要取洛陽人
 共命江南管
 情多舞態遲
 意傾歌弄緩
 知君密見親
 寸心傳玉腕

瓊閨に 釧響聞こえ
 瑤席に 芳塵滿つ
 洛陽の人を要え取りて
 共に江南の管を命ず
 情 多くして舞態遅く
 意傾きて歌弄緩かなり
 君が密かに親しまるるを知る
 寸心玉腕に伝う

其の二

上客光四座
 佳麗直千金
 掛釵報纓絶
 墮珥答琴心
 蛾眉已共笑
 清香復入襟
 歡樂夜方靜
 翠帳垂沈沈

上客 四座を光らす
 佳麗 直千金
 掛釵 纓の絶つに報い
 墮珥 琴心に答う
 蛾眉 已に共に笑う
 清香 復た襟に入る
 觀樂 夜方に静かなり
 翠帳 垂れて沈沈たり

その一の初めの一二三四句は宴席で妓女が歌ったり、舞ったりする様を描いている。続いて五六句で舞姫が歌舞に乗せて自らの思いを伝えようとするさまを描き、最後の二句は、「あなたが密かに愛情を寄せてくださるのを知り、思いのたけを込めて舞います」という言葉で、

彼女が告白したように心情を表した。

次のその二もその一と同じような状況である。上客と名妓が席を共にし、妓女たちは冠のひもを断つ男たちにかんざしを掛けて報い、琴心で挑まれると耳飾りを落として答える。ここで、男女の情を通じること述べた。最後の四句で男女は一緒に楽しみ笑い、枕を共にする。謝朓の「夜聴妓」では作者の表現の中心は音楽や歌舞ではなく、文人が妓女と遊ぶ楽しさや喜びにある。次に梁の何遜の「詠舞妓」を見てみよう。

管清羅薦合
 弦驚雪袖遲
 逐唱回纖手
 聽曲動蛾眉
 凝睛眇墮珥
 微睇託含辭
 日暮留嘉客
 相看愛此時

管清くして羅薦合し
 弦驚きて雪袖遅し
 唱を逐いて纖手を回らし
 曲を聴きて蛾眉を動かす
 凝睛 墮珥を眇み
 微睇 含辭を託す
 日暮 嘉客を留め
 相看 此の時を愛す

この詩の一句から四句までは、妓女が優雅に舞い踊る様を描く。笛が清らかに鳴らされると薄絹が敷かれ、琴が響くと白い袖がゆつくり動く。歌声に連れて細い手を左右に回し、曲を聴きながら美しい眉を動かす。五、六句目は、妓女の情愛を表している。妓女が気に入っている客のためにわざと耳飾りを落として、流し目を送り思

いのたけを伝える。最後の二句で、客と二人きりで相對するひと時を描いている。「日暮れて良き客を引き留め、互いに顔を合わせ、このひとときをいとおしむ。」ここでは、文人の妓女に注ぐまなざしに明らかな変化が見られる。

次に梁の簡文帝「夜聽妓」を見てみよう。¹⁹⁾

合歡蠲忿葉	合歡 <small>ごうかん</small> 忿 <small>いかり</small> を蠲 <small>けん</small> する葉
萱草忘憂条	萱草 <small>けんそう</small> 憂を忘るる条
如何明月夜	如何ぞ 明月の夜
流風拂舞腰	流風 舞腰を拂う
朱唇隨吹尽	朱唇 吹 <small>すい</small> に隨 <small>ず</small> いて尽 <small>つく</small> くし
玉釧逐絃搖	玉釧 絃を逐 <small>お</small> いて搖 <small>ゆる</small> がす
留賓惜別弄	賓 <small>とど</small> を留 <small>とど</small> めて別弄を惜 <small>お</small> しむ
負態動余嬌	態 <small>よきよう</small> を負 <small>お</small> いて余嬌を動 <small>う</small> かす

一、二句目は、嵇康の「養生論」の中にある言葉を引用したものである。ねむの木の葉を持つと人の怒りを抑えられ、萱草を食べると心配事を忘れるようになる。妓女の歌舞を見るのはこのようなことであろう。三、四、五、六句は見る者の感覚に映じた妓女の腰や唇や手などが描かれている。月の明るい夜、軽やかに舞い踊る腰つきは、風に従っているようである。あでやかな唇で歌い、玉の腕輪は音楽のリズムに従って音を立てる。最後の二句は妓女が別れを惜しむという曲を歌って、愛嬌たっぶ

りにお客様を引き留める様子が再現されている。宴会において妓女が文人たちの関心を集める様はまた、鄧鏗が簡文帝の命令を受けて、彼の「夜聽妓」詩に和して作った「奉和夜聽妓」に窺うことができる。²⁰⁾

燭華似明月	燭華 明月に似たり
鬢影勝飛橋	鬢影 <small>かんえい</small> 飛橋に勝る
妓兒齊鄭舞	妓兒 齊しく鄭舞し
爭妍學楚腰	妍を争 <small>あ</small> いて 楚腰を学 <small>ま</small> ぶ
新歌自作曲	新歌 自ら曲を作す
舊瑟不須調	旧瑟 調するを須 <small>もち</small> いず
衆中俱不笑	衆中 俱 <small>あ</small> に笑 <small>わ</small> わず
座上莫相撩	座上 相撩 <small>あ</small> ること莫 <small>な</small> し

ここで妓女は自ら作った新曲を演じ、客のほうも笑ったりふざけたりすることなく、真剣に彼女らの演奏を聴いているようすが描かれている。

齊梁詩人の題妓詩で表現されているのは、詩人が対面する生き生きとした表情と姿態をした愛すべき女性である。妓女の歌舞も、人を楽しませ、世間の憂いや悩みを忘れさせてくれるものとして肯定的に描かれている。漢賦の作者が第三者の立場で妓女を見、風景の一部として美しい物として描いたのに対して、六朝詩人は感情をもった人間として妓女を描いた。人として妓女を見ているからこそ、妓女の感情を理解し表現できるのである。

(二) 代妓詩

六朝期、文人が妓女を代弁してその心情を詠む詩が出てきた。ここでは、それらを「代妓詩」と名付け、代表的なものをいくつか見てみたい。まず呉均の「妾安所居」。

賤妾先有寵	賤妾 先に寵有り
蛾眉進不遲	蛾眉 進むこと 遅からず
一從西北麗	一に西北の麗に従う
無復城南期	復た城南の期無し
何因暫豔逸	何に因りて暫く艶逸なる
豈爲乏妍姿	豈に妍姿に乏しきが為ならんや
徒有黃昏望	徒に <small>いたすら</small> に黃昏の望有り
寧遇青樓時	寧ろ青樓に遇う時
惟惜應門掩	惟だ應門の掩を惜しむ
方餘永巷悲	方に永巷の悲を余す
匡牀終不共	匡牀 <small>きやうしやう</small> 終に共にせず
何由橫自私	何に由りて横えて自ら私す

卑しい私は先に寵愛を受けたのに、後にやって来た美人に寵愛を奪われた。わが君王は西北の美人を手に入れると、私と会う時が殆ど無くなった。私の輝ける日々がこんなにも短いのはどういうわけだろう。決して美しい容貌に欠けているわけでもないの

に。毎日ただ君王が来てくれるのを待ち望むよりも、昔妓楼で君王と会った日々に戻るほうがよかったです。今、宮廷の正門が閉められて、後宮に幽閉された私はただひたすら悔やみ悲しむ。結局、君王と共にこの寝台で眠らなかつた私は一人で身を横たえ、自らを憐れむばかり。

この詩の「永巷」は、宮中の長巷で後宮の嬪妃が住むところであった。漢の武帝のとき、改めて掖庭と称し、獄を置いて宮女の罪有るものを幽閉したといわれる。²²⁾「宮女失寵」をテーマとして詠む詩は、前漢の司馬相如が、武帝の寵を失いかけた陳皇后のために作った「長門賦」及び、後漢の班婕妤が、趙飛燕姉妹に成帝の寵を奪われ、自ら悲しみを託して作った「怨詩」をその嚆矢として徐に形成されてきたが、梁代となると、「蕩子娼婦」をテーマとした作が目立つてくる。例えば、江淹の「娼婦自悲賦」、簡文帝の「倡婦怨情詩十二韵」、元帝の「蕩婦秋思賦」、何遜の「人の妾の為の思ひ」詩二首、王僧孺の「人の寵姫の為に怨み有り」などの詩における空閨を嘆く女性は、妓女が殆どである。陳の釈真観が彼の「愁賦」で、人間の心中の様々の愁いを論じた際、娼妓の愁いをその代表的な例の一つとして取り上げた。²³⁾梁になつて、娼妓の愁いが注目されて詩に詠まれることには、やはり文人の妓女に寄せる関心と同情を見ることができると。そればかりか妓女の不幸な境遇を文人自身の境遇と

重ね合わせて理解する場合もある。王僧孺の「何生姫人
有怨」を見てみよう。⁽²⁴⁾

寒樹棲羈雌	寒樹に羈雌棲む
月映風復吹	月映じ風復た吹く
逐臣與棄妾	逐臣と棄妾と
零落心可知	零落心知るべし
寶琴徒七絃	寶琴徒に七絃
蘭灯空百枝	蘭灯空しく百枝
顰容不足效	顰容效うに足らず
啼妝拭復垂	啼妝拭えども復た垂る
同衾成楚越	同衾は楚越と成る
異國非此離	異國も此離に非ず

この詩は何という人の愛姫の怨情を述べている。樹木に雌鳥が棲んでいる、その上を月が照らし風が吹く。追放された臣と捨てられた妾のそのうら寂しい心は思いやられる。甲斐なく奏する七弦の琴、空しく輝く百枝の蘭灯、西施のひそみを真似なくてももしかめっ面になる、啼くような化粧をしなくても既に涙が垂れる。共寝の人とは楚と越ほど遠を隔たった、異国の別れでもこの別れほどではない。三、四句目で文人が妾の立場と自分の立場を同一視しているのが興味深い。このような文人の妓女に対する意識の変化は、また、彼らがある歴史的な故事に注目し、詩のテーマとして取り上げたことにもうかが

うことができる。「銅雀妓」と「愛妾換馬」がそれである。

「銅雀妓」は樂府の相和歌辞である。『宋書』の「樂志」によると、相和は漢代の旧歌であり、梁になると清商曲になった。呉大順氏によると、梁陳時代には、相和三調歌曲はほとんど伝わっていないという。⁽²⁵⁾ 銅雀妓の話は最も早く晋の陸機の「弔魏武帝文」で言及されている。⁽²⁶⁾ 魏武帝(曹操)は死ぬ前に息子たちにこう言つたという。「私が死んだ後は、鄴の西の丘に葬るように。西門豹の祠に近くてもよい。黄金や真珠など宝物は埋葬してはならない。残つた香粉は各夫人に分けてもよい。私を祭るのはやめなさい。ただ、妾と妓女たちが皆銅雀台のところに集まり、台の上に六尺の床を作つて、帳を下ろし、朝に酒と肉など食料を供えてくれればよい。毎月の一、二と十五日に、帳に向つて妓女たちに歌舞させなさい」。⁽²⁷⁾ 斉の謝朓を始めとする文人たちはこの銅雀妓をテーマにして詩を作つた。それに対して、『樂府解題』に後の人がそのことを悲しんで詩を歌つたと言われる。⁽²⁸⁾ 梁の劉孝綽「銅雀妓」を見てみよう。⁽²⁹⁾

雀臺三五日	雀台 三五日
歌吹似佳期	歌吹 佳期の似し
定對西陵晚	定めて西陵の晩に對し
松風飄素帷	松風 素帷を飄えす
危絃斷更接	危絃 断ちて更に接す

心傷於此時 心傷む 此の時に
 何言留客袂 何ぞ言わんや 客 袂を留め
 翻掩望陵悲 翻掩して陵を望みて悲しましむる

と

前半四句で妓女たちが魏武帝の遺言に従い、銅雀台で歌舞するさまを描く。月に一日と十五日、妓女たちは銅雀台で歌舞するが、魏武帝はとうに亡くなり、ただ西陵の墓地に向って歌うだけ。夜、墓地の松林に風が吹いて、帳がゆらゆらと動いている。後半四句でその妓女たちの思いを描く。彼女たちは寂しく琴を弾き、弦が切れても又繋いで弾き続ける。お客がいて喜ぶわけでなく、ただ死者の墓に向かって歌い踊ることの空しさ、哀しさを妓女の身になって表現している。

「愛妾換馬」は『樂府詩集』「雜曲歌辭」類に収録されている。『樂府解題』によると、「愛妾換馬」は最初淮南王によって作られた歌であった。淮南王は漢代の劉安だといわれるが、その歌詞は伝わっていない。六朝時代の文人はこれを詩題とし自らの想像をふくらますことによって詩を作った。ここでは、梁の劉孝威「愛妾換馬」を取り上げてみよう。⁽³¹⁾

驄馬出樓蘭 驄馬 樓蘭を出づ
 一步九盤桓 一步 九盤桓す

小史贖金絡 小史 金絡を贖い
 良工送玉鞍 良工 玉鞍を送る
 龍驂來甚易 龍驂來たること 甚だ易し
 烏孫去實難 烏孫去ること 実に難し
 麟膠妾猶有 麟膠 妾猶お有り
 請爲急弦彈 請う為に弦を急にして彈ぜん

前半四句は馬が樓蘭からやってくる様子を描く。黒い馬が樓蘭からやってくる。召使は金の馬の首飾りと玉のくらで馬を飾って送る。対照的に後半四句では、妾が主人の家から出ていく様子が描かれている。詩人が妓女に成り代わって、その時の気持ちを表現している。「その馬が来るのはとても簡単なことだが、私が出ていくのは本当につらい。せめて、激しく弦をつまびいて、私の思いを託します」と。家妓が主人の所有物として物扱いされるのはその時代に一般的なことであったが、人間として考えれば長く暮した家を離れるのが辛く悲しいのは当然である。

六朝時代の文人が銅雀妓、或いは馬と交換される妓女の立場に立ち、その気持ちや代弁して詩に詠うことができたということにも、妓女に対する意識の変化をうかがうことができる。六朝文人の妓女に対する態度や觀念の変化はまた、特定の妓女に宛てて書かれた詩という形式にも表れている。贈妓詩や悼妓詩がそれである。

(三) 贈妓詩・悼妓詩

贈詩・贈答詩は個別の対象に向けて個人の具体的な感情を詠み表すものである。建安時代から文人の集団としての文学活動が発展し、宴席や詩会などで直接詩文の交流がなされる開放的な文学空間が形成された（これについては後述する）。それによって多くの贈答詩が生まれたが、⁽³²⁾ そのほとんどは男性文人同士の間で贈答されたものであった。南朝以前で女性に対して贈られた詩は、『玉台新詠』に収められる後漢の秦嘉が妻徐淑に贈った詩のみである。南朝以降でも妓女に贈られた詩は数首を数えるのみである。⁽³³⁾ その中から梁の王僧孺の「為人有贈」を見てみよう。

碧玉與緑珠	碧玉と緑珠と
張盧復雙女	張盧 復た雙女
曼聲古難匹	曼聲 古も匹し難く
長袂世無侶	長袂 世に侶なし
似出鳳凰樓	鳳凰樓より出ずるに似たり
言發瀟湘渚	言に瀟湘の渚より発す
幸有褰裳便	幸に褰裳の便有らん
含情寄一語	情を含みて一語を寄す

この詩はある人に代わって妓女に贈った作品である。一から六句までひたすら妓女を誉め讃え、「お前は昔の有名な妓女碧玉と緑珠、張女と盧姫のようだ、その素晴

らしい歌声は古にも並びないし、その舞い姿はこの世に類ない美しさ」などと評する。最後の二句の「褰裳」という言葉は『詩経』鄭風「褰裳」という恋の歌を出典とするものであり、「幸いにも貴方が私を愛していることを知って、こちらから真心こめて愛の一言を伝えます。」という意味である。これは現実の恋愛というより文人の恋愛遊戯、擬似恋愛と言ったほうがいいかもしれないが、そもそも詩文の中で妓女が恋愛対象として理想化されるということ自体、文人の妓女の文学表現の変化を表している。

齊梁になると、文人は亡くなった妓女を悼んで詩を作るようになる。庾信の「仰和何僕射還宅懷故」を見てみよう。⁽³⁴⁾

紫閣旦朝罷	紫閣 旦朝罷む
中臺夕奏稀	中台 夕奏稀なり
無復千金笑	復た千金の笑無し
徒勞五日歸	徒に勞す五日の歸を
步檐朝未掃	歩檐 朝に未だ掃わず
蘭房晝掩扉	蘭房 晝扉を掩う
苔生理曲處	苔は生ず理曲の処
網積回文機	網は積む回文の機
故瑟餘弦斷	故瑟 余弦断え
歌梁秋燕飛	歌梁 秋燕飛ぶ
朝雲雖可望	朝雲望むべしと雖も

夜帳定難依

夜帳定めて依り難からん

願憑甘露入

願わくは甘露の入るに憑りて

方假慧燈暉

方に仮らん慧燈の暉

寧知洛城晚

寧ぞ知らん洛城の晩

還淚獨沾衣

還淚独り衣を沾す

僕射の官の何某が家に帰って、亡くなった愛人(35)を思う詩をつくったので、それに和した詩であるという。詩の内容は、何僕射は朝廷に出仕し終わり、尚書の役所には夕方の奏上が稀になった。(仕事が終わった)そして、家に帰っても美人の顔も見えず、非常に辛かった。廊下のあたりは朝なのにまだ掃除ができていない、客間は昼でも扉が閉めてある。彼女が音曲を修めたところには苔が生え、回文錦を織った機には蜘蛛がその巢を編んでいる。琴の弦が切れ、梁には秋の燕が飛んでいる。朝の雲は眺められるが、夜の帳に寄り添うことは難しがる。(こんな苦しみから解放されるため)仏門に帰依することによって、智慧の光を借りたいと思う。日が暮れて帰る途中、独り涙が流れて、衣をぬらすのはどうにもならないということである。「千金(美人)笑」「音曲を修めた処」「琴の弦が切れ」「梁には歌の声が無くなった」という表現から見ると、亡くなった女性は妓女であると考えられる。齋藤茂氏によれば、「妓女に親しみ、すぐれた伎芸の失われたことを惜しむという」独自の内容とスタイルを持った悼妓詩が生まれたのは唐代になってか

らだという(36)。確かに、妓女の伎芸に着目するという点を見ればそうだが、亡くなった妓女を悼む詩を作り始めたのは紛れもなく梁・陳期の文人たちである。魏晋南北朝時代では妓女を侍姫・愛妾・声妓・歌姫・舞妓、また美人・女樂・娼伎と呼ぶことがあるのでわかりにくい(37)が、たとえば簡文帝の「美人を傷む詩」では死んだ美人を倡女と喩えている(38)。また陰鏗の「樊晋陵の妾を傷むに和する詩」では「千金の笑」(千金笑)、何曼才の「徐陵の為に妾を傷む詩」では「専房の寵」(専房寵)という妓女に対してよく使われる言葉で、それぞれ亡くなった妾を指している。これらを見ると哀悼の対象となっているのはやはり妓女と考えていいだろう。そこには文人の妓女に対する意識の変化がうかがわれる。

このように六朝期に生まれた妓女をテーマとする詩をつぶさに検討することによって、そこに六朝文人の妓女に対する認識の変化を探ってきたわけだが、ではそのような変化はどのような社会的文化的背景の下で生じたのか。

三、詠妓詩創作の背景

(一) 文学創作の集団化と宴会の世俗化

一覧表の題妓詩を詳しく見てみると、同じ創作現場(宴席、詩会)で作られた作品が確認できる。昭明太子の「林下作妓」及び孝元帝の「和林下作妓应令」の一組、簡文帝の「夜聴妓」及び鄧鏗の「奉和夜聴妓」

の一組、簡文帝の「詠舞」及び庾肩吾の「詠舞応令」、王訓の「応令詠舞詩」、徐陵の「和詠舞応令」、劉遵の「応令詠舞詩」の一組、陰鏗及び劉刪の同題目詩「侯司空宅詠妓」の一組。また、見られるように劉孝綽の「同武陵王看妓」、劉緩の「敬酬劉長史詠名士悅傾城」、王棟の「觀樂應詔」、江總の「和衡陽殿下高樓看妓」「秋日新寵美人応令」、庾信の「和趙王看妓二首」「奉和趙王美人春日」などの作品がある。森野繁夫氏によると、「詠」の場合は詩会や宴会において、複数の人が同一か、或は同類の物を題材として競作したものである。また、「和」の場合は他人の詩作に「合わせるといふ点、「同一」は他の人と「共に作る」といふ点を強調した表現である。「賦得」は詩会や宴席などにおいて人々が、その座における器物、庭園内の自然物、また古今の詩の一句などを取り上げて、それを題目として詩を作るものである。³⁹「応令」は坐主の命令による場合が多くなっている。このように題妓詩の多くは宮廷サロンで集团的に創作された作品だと考えられる。

森野氏によれば、このような詩作における集団化・社交化の傾向は、建安の頃、曹丕、曹植を中心とする文学集団において始まり、齊・梁・陳における多数の文学集団の発生によって、更にその集団化―遊戯性・社交性を強めてきた。そして、建安から、正始・西晋・東晋を経て宋代に至るまで、「詩は志を言う」ものと

いう意識が次第に薄らいできていくようであったと指摘した。⁴⁰また、鈴木修次氏も集団における社交的文芸として、深刻さを排除した軽い気持ちにおいて作られようとした結果、「公宴」「従軍」「行旅」「離別」「遊覧」「詠史」「遊仙」さらに「鬪鷄」「七哀」「棄婦」などの題材を共通にする詩がつくられるようになったという。⁴¹福井佳夫氏は、六朝文人たちが一種の社交的な文学サロンをつくり、その中で、互いに即興で詩文を創作し、唱和したり、競作しあったりしたと指摘する。⁴²このような流れの中で「妓女」が詩題として取り上げられたのは、上記の題詞形式を見れば容易に想像できる。

このようにその当時の宴会は世俗化、享樂化してきただけだが、この世俗化にはもう一つの意味がある。それは中原以来の貴族文化の後退と江南の土着文化の浸透ということである。例えば『宋書』卷十九「樂志」に「前世樂しみ飲むに、酒酣にして、必ず起ちて舞う。(中略)魏晋以来、猶お舞を以て相屬するを重んず。屬せらるる者は代りて起ちて舞ふ、猶お飲酒に杯を以て相屬するがときなり。(中略)近世以来、此の風絶ゆ」という記載がある。⁴³「以舞相屬」というのは宴会における一種の交際方式で、まず主人が舞い、舞い終わったあとひとりの客人に受け渡す。受けた客人はそれに応じて舞い、また別の客人に受け渡す。もし受けたものが舞わなかった場合非常に礼を失することに

なる。この習わしは漢代から続いてきたが、宋に至って廃れてしまったという。ではなぜ劉宋なのか。劉宋以降各朝の皇帝は皆貴族ではなく庶民出身の武人であった。彼らはもともと庶民文化、土着文化に慣れ親しんでおり、中原以来の貴族文化の堅苦しい礼やしきたりを嫌い、前述した宴会の世俗化享樂化を推し進めたと考えられる。⁽⁴⁴⁾さらに中原文化の後退を促した歴史的な事例を一つ挙げよう。劉裕が実質的に朝廷の政權を掌握した四一三年、東晋成立以来長らく懸案となっていた土断法を施行した。それは北来人と土着民との税役の差別を撤廃し、従来特別扱いされてきた北来人に對して、土着民と同じような税役に服せしめる新制度であった。⁽⁴⁵⁾これ以降、頑なに中原文化を守ってきた貴族文人たちも徐々に江南の俗文化の影響を被ることになる。その中でも大きな役割を果たしたのが南朝樂府民歌であり、文人の妓女觀にも影響を与えたと考えられる。

(二) 南朝樂府民歌と妓女

南朝樂府民歌とは主に呉声と西曲をいう。呉声とは建業を中心とする呉の地方で生まれた歌曲であり、西曲は荆、郢、樊、鄧の間、すなわち呉の西方から出てきた歌曲である。いずれも世俗的享樂的な音楽で、南遷したばかりの貴族文人にとっては嫌悪の対象であったが、南朝に入って徐々に宮廷に浸透し始める。⁽⁴⁶⁾呉大順氏によると、

呉歌の殆どは東晋中後期から劉宋時期までの間に生まれ、大体斉・梁の時期に宮廷に入った。西曲の殆どは宋・斉の時期に生まれ、すぐに宮廷に入った。文人は劉宋の頃から呉歌西曲の歌辞をまねて詩を作り始め、梁代に至って發展の黄金時代を迎える。呉歌西曲が宮廷の娛樂音樂の系統に入って梁代の主要な音楽になる一方で、皇帝（とりわけ武帝蕭衍が熱心であった）や文人が挙って呉歌西曲の歌辞をまねて詩を作り、呉歌西曲が社会の上層階級に承認されるにあたって決定的な役割を果たした。⁽⁴⁷⁾

南朝樂府民歌（呉歌西曲）の内容についていえば、男女の交情を歌った詩が圧倒的に多い。小西昇氏はこれらの詩に用いられた文字や表現を詳しく検討し、これら男女の交情を扱った詩は、決して若い男女が素朴に恋愛し結婚の相手を求めるといった歌ではなく、娼妓遊女が男を求め、男が彼女たちを求めるといふ歌であるという。「多くの男を相手にする故の、なお純粹な愛の絆の希求、同心の人への愛の誓い、いつ捨てられ別離しなければならぬいかという不安、裏切る男たちへの不信感、愛の永遠性のあかしとしての心中」など妓女を取り巻く生活のさまざまな、悩みや悲しみのいろいろが、南朝樂府詩の作品を通して確かめられるという。⁽⁴⁸⁾これらの作品を読み、歌い、模倣して詩を作る南朝の貴族文人の関心が宴席の妓女に向かい、詩の題材に取りあげようと思うのは、きわめて自然なことではないだろうか。文人の妓女に対する感情や意識の変化は、このように南朝樂府民歌を受容し、学

び、模倣する過程の中で生じたと言っているいいだろう。

もうひとつ忘れてはならないのは、呉声西曲はあくまで歌われるものだということである。文人自ら歌う場合もあるが、多くは宴席の妓女に歌わせて楽しんだ。その場で即興的に模倣詩や替え歌を作り、妓女に歌わせることもあったであろう。妓女の方にもそれなりの技術と素養が求められた。唐の『大唐傳載』に次のような記載がある。⁴⁹

徳清縣の西の前溪村は、則ち南朝の集樂の処なり。

今も尚お數百家の音樂を習う有り。江南の聲妓は多く此より出づ。所謂る舞は前溪に出づるなり。(徳清縣西前溪村、則南朝集樂之處。今尚有數百家習音樂。江南聲妓多自此出。所謂舞出前溪也。)

これを見ると当時民間において専門的に声妓を訓練し養成する場所(徳清県西前溪村は現在の浙江省湖州)があり、宮廷や貴族の家で用いられた声妓の多くはこの出身であったようだ。そうすると宴席の声妓たちは、呉声西曲が宮廷や貴族階級に浸透していくにあたって、また逆に貴族文人の作った詩が社会に伝播していくにあたって、半ば公的な媒体「メディア」として小さからぬ役割を担ったのではないかと考えることができる。このような状況が、文人たちに妓女に対する再認識を促したであろうことは言うまでもない。

四、結び

中国古代の詩歌が妓女を描写の対象とするのは、六朝期に始まったことではない。しかし劉宋以降の妓女をテーマにした詠妓詩は、その表現と内容において明らかに以前の詩とは異なっている。そこでは歌舞の美しさだけではなく、妓女自身の表情や身振りに現れる心情が描かれている。時には妓女の不幸な境遇に同情したり(代妓詩)、時には特定の妓女に対する愛情を表現したり(贈妓詩)、時には亡くなった妓女を哀悼したり(悼妓詩)するなど、ひとりの感情を持った人間として妓女が描かれている。そこに我々は文人の妓女に対する意識の変化を想定したわけだが、そのような変化が生じた原因は様々に考えられる。しかし既に述べたようにその根幹をなすのは次の二点である。

まず文学創作の集団化・遊戯化、また宴会の世俗化・享樂化により、詩作が個人の私的な営為から仲間同士で応酬し合う社交的な活動となったこと。それによって様々な詩題が気軽に取り上げられるようになり、「妓女」もその一つとなった。さらに劉宋以降、南朝樂府民歌(呉歌西曲)が宮廷や貴族階級に浸透し、宴席で妓女に歌わせたたり、模倣して詩を作ったりすることが流行した。その内容は妓女の愛情生活をテーマにするものが多かったため、文人の妓女観に影響を与え、彼らが詠妓詩を作るにあたって雛型を提供することになった。

當時、貴族文人が家妓を引き連れ宴遊するのはごく日常的なことであった。儒教倫理によつて妻女は表に出ることはなかつたので、宴席での妓女の役割は大きかつた。主人が作った詩を歌うのは妓女であつたし、妓女が歌うことによつて社会に広まつた。私的奴隸としての位置を脱しつつあつた妓女は、唐代に入るとその公的役割をさらに増した。官妓が増える一方で、文学的教養をもつた妓女も目立つようになる。唐代に詩文を残した妓女は十三名に及んでいる。当然文人によつて書かれた詠妓詩の内容も数量も格段に豊富であろう。これらについての考察はまた他日を期したいと思う。

注

(1) 齋藤茂「詠妓詩について」(『中国学論集—古田教授寿記念』汲古書院 一九九七年)に「六朝後期から唐代にかけて作られた、妓女を対象としてその美や技能を主たるテーマとして歌う作品を仮に詠妓詩と呼ぶ。」とあるが、ここで
の詠妓詩は齋藤氏の定義より広い範囲を指す。齋藤氏の「詠妓詩」は本論文の言う題妓詩にほぼ当たる。

(2) 武舟『中国妓女文化史』(東方出版中心 二〇〇六年)に以下のようにある。

從夏商時代起、女樂、倡優這種供男人賞玩的色藝之花、首先在宮廷的醜醜土壤上滋生以後、中國妓女的歷史就真正開始了。歷代君主利用手中の特權在宮中收納大量的美女、女樂、倡優供其玩賞(即爲後世所稱的宮妓)。

在他們統治之下的官僚貴族、上至王侯將相、下至士大夫富豪、也都效仿君主在家中畜養一定數量的美女或歌舞女藝人供其享樂。(後世稱她們爲家妓)這些女性往往負有呈身和獻伎的雙重使命、因而史書多稱她們爲侍姬、愛妾、聲妓、歌姬、舞妓、也有稱爲美人、女樂、娼伎的。

(3) 王書奴『中国娼妓史』(生活・讀書・新知三聯書店上海分店一九八八年近代名籍重刊)に以下のようにある。

所謂家妓地位、似介於婢、妾之間。畜養家妓風氣、始於漢代、而極盛于南北朝。

(4) 『韓非子』では「十過」の一つとして「女樂に耽つて国の政治を顧みないこと」が挙げられ、国を滅ぼす災いとされている。女樂に耽るのは女色に耽ることであるが、この「女色」に対し、歴代の儒者たちは概ね否定する立場を取っている。「女色」は、人間の墮落や政治腐敗の大きな原因の一つとされ、「徳」の対立概念として完全に定着した。

(張競『恋の中国文明史』筑摩書房一九九三年)

(5) 石観海『宮体詩派研究』(武漢大学出版社 二〇〇三年)に以下のようにある。

枚乘首開其風、司馬相如以下則竟相推波助瀾、形成了漢賦在女樂方面的勸百諷一的傳統。

(6) 王運熙・周鋒撰『文心雕龍譯注』(上海古籍出版社 一九九八年)による。

(7) 荒井健編『中華文人の生活』(平凡社一九九四年)お茂木信之氏は「文人と隱逸」の中で、漢代以前を「宮廷倡優

文人、南北朝期を「宮廷貴族文人」、唐を過渡期として宋代以降を「官僚文人」に分けている。

(8) 枚乘「七發」(『文選』卷三十四)に以下のようにある。

出輿入輦、命曰蹶痿之機。洞房清宮、命曰寒熱之媒。皓齒蛾眉、命曰伐性之斧。甘脆肥膿、命曰腐腸之藥。

今太子膚色靡曼、四支委隨、筋骨挺解、血脈淫濯、手足惰窳。越女侍前、齊姬奉后、往來游宴、縱恣乎曲房。隱閒之中。此甘餐毒藥、戲猛獸之爪牙也。

(9) 「東城高且長」における「燕趙多佳人、美者顏如玉。被服羅袞衣、當戶理清曲。音響一何悲、弦急知柱促。」という句、また、「青青河畔草」の章に「昔為倡家女、今為蕩子婦。蕩子行不歸、空牀難獨守。」という節がある。

(10) 鈴木虎雄訳解『玉台新詠』上(岩波書店 一九五三年)

(11) 『史記』卷百二十九「貨殖列伝」。

(12) 同注(2)。

(13) 修君・鑒今『中国楽妓史』(中国文聯出版公司 一九九三年)。また、小西昇「南朝楽府詩と遊女娼妓の世界」『目加田誠博士古稀記念—中國文學論集』(龍溪書舎 一九七四年)。

(14) 題妓詩とは妓女を詩題にして詠まれる詩歌である。

(15) 斎藤茂『妓女と中国文人』(東方出版社 二〇〇〇年)。

(16) 林田慎之助『中国中世文学評論史』(創文社 一九七九年)。

(17) 陳冠球編注『謝宣城全集』(大連出版社 一九九八年)。

(18) 『何遜集校注』卷三。

(19) 『梁簡文帝御制集』卷四(『歷代卅四家文集』所収)

(20) 鈴木虎雄訳解『玉台新詠』下(岩波書店 一九五三年)

(21) 『漢魏六朝百三家集』卷一百一『吳均集』

(22) (晋)左思「魏都賦」『文選』卷六

椒鶴文石、永巷壺術。「注」善曰、列女傳曰、姜后待罪永巷、濟曰、永巷、庭也。

(23) (清)嚴可均『全隋文』卷三十四の「統高僧伝」

蕩子从戎、倡婦闈空。悠悠塞北、杳杳江東。山川既阻、夢想時通。高楼進月、傾帳來風。愁眉歇黛、泪臉銷紅。莫不感悲枕席、結怨房瓏。

(24) 『玉台新詠箋注』卷六(中華書局 一九八五年)。以下、『玉台新詠』は本書を用いる

(25) 吳大順『魏晉南北朝樂府歌辭研究』(上海古籍出版 二〇〇九年)

(26) 『陸士衡集』(台灣中華書局 一九七一年)。

(27) この故事は『陸士衡集』、郭茂倩『樂府詩集』「相和歌辭」を参照した。

(28) 郭茂倩『樂府詩集』卷三十一「相和歌辭」(中華書局 一九七九年)。以下、樂府詩集は本書を用いる。

(29) 遼欽立『先秦漢魏晉南北朝詩』「梁詩」卷五(中華書局 一九八三年)。

(30) 郭茂倩『樂府詩集』卷七十三「雜曲歌辭十三」。

(31) 遼欽立『先秦漢魏晉南北朝詩』「梁詩」卷五。

(32) 『文選』には魏晉南北朝期の詩人の贈答詩が五九首収められている。(卷二二—卷二六)

(33) 『玉台新詠箋注』卷六

(34) 『玉台新詠箋注』卷八

(35) 鈴木虎雄訳解『玉台新詠集』下(岩波書店 一九五五年)。

(36) 斎藤茂「唐の悼妓詩について」(『未名』No.10 一九九二年)に以下のようにある。

悼妓の詩は、哀傷の詩の広がりを受けて、六朝期の後半にその萌芽が生まれたと考えられるが、その当初は悼亡詩の性格と基本的に同傾向にあり、歌舞などの伎芸をもつ妓女としての個性が注目され、悼亡詩と異なつた性格をもつに至るのは、唐代になってからのようだ。

(37) 注(1)。なお、唐の釋慧琳『一切經音義』の「妓樂」の条では、魏の張揖『埤蒼』中の「妓は美女なり」という定義を引いている。

(38) 『玉台新詠箋注』卷七。

(39) (40) 森野繁夫『六朝詩の研究』(第一学習社 一九七六年)。

(41) 鈴木修次『漢魏詩の研究』(大修館書店 一九六七年)。

(42) 福井佳夫「六朝の即興創作に関する一考察」『松浦友久博士追悼記念』(研文出版 二〇〇六年)

(43) 沈約『宋書』卷十九「志第九樂」(中華書局 一九七四年)に次のように記している。

前世樂飲、酒酣、必起舞……(中略)魏晉以來、猶重以舞相屬。所屬者代起舞、猶若飲酒以杯相屬也。謝安舞以屬桓嗣是也。近世以來、此風絕矣。

(44) 趙翼『陔余叢考』卷二四「即席」

宋武帝延後進二十余人、置酒詩賦、蕭介染翰即成、文不加點。臧盾以詩不成罰酒一斗。盾飲盡、言笑自若。

帝曰、臧盾之飲、蕭介之文、皆席之美也。

『梁書』卷四十一「劉孺傳」

劉孺后侍宴壽光殿、詔群臣賦詩。時孺與張率並醉、未及成。高祖取孺手板、題戲之曰、張率東南美、劉孺洛陽才、攬筆便應就、何事久遲回。其見親愛如此。

(45) 宮崎市定「六朝時代江南の貴族」(『宮崎市定全集』卷七 岩波書店 一九九二年)。

(46) 『南史』卷十八「蕭惠基傳」

自宋大明以來、聲伎所尚多鄭衛、而雅樂正聲鮮有好者。

(47) 吳大順『魏晉南北朝樂府歌辭研究』(上海古籍出版社 二〇〇九年)。

(48) 小西昇「南朝樂府詩と遊女娼妓の世界」(『目加田誠博士古稀記念—中國文學論集』龍溪書舎 一九七四年)。

(49) 唐・無名氏『大唐傳載』藝文印書館 一九六八年(嚴一萍選輯『百部叢書集成』原刻景印)。