

# 六朝閨怨詩の本質

## —— 日本古代文学との比較 ——

### The essence of Poems of female complaint by the Six Dynasties period —— Comparing with the Japanese ancient literature ——

馬 銘 浩\*、吉 村 誠\*\*

MA Meikou, YOSHIMURA Makoto

#### (要旨)

中国六朝時代に発達した「閨怨詩」は『詩経』を源流とし、漢代の文学に対する経学思想から解放され、人間の内面を深めて行った実相と感応する文学的などらえ方の中に成立する。それは劉勰の『文心雕龍』に代表される「詩学」とも言うべき理論の中で整備され、人間性が色濃く出た文学創作である。

一方、それらの詩文が日本にもたらされ、『万葉集』にその足跡を見ることが出来る。ただ中国文学とは異なり、実質的な内容に自発的に表現が獲得されたのではなく、中国文学の思潮の中で表現が用いられたと言ってよい。従って文学的作為の中で「閨怨詩」の影響はあると指摘出来る。

## 1. はじめに

婦人が夫や恋人のことを思慕してその情を表明する詩は内容的に情詩と呼ばれる。また夫の薄情を怨む内容を綴ったものを怨恨詩。その中でも婦人が夜中に閨房で外に出たまま帰ってこない夫への怨みの情を歌ったものを閨怨詩と呼ぶ。

閨怨詩は漢代から見られ、六朝時代に最も多く見られる。『玉台新詠』にはかなりの詩が載せられており、特に情詩も含んで古詩一九首中の「青青河畔草」の句を入れた擬古詩が多く作られ一連の文学史的流れを読み取ることが出来る。『詩経』では、出征した夫を思う夫人の情や共に歩んできた夫が妾を作った怨む気持ちなどを表明する棄婦怨詩が見ら

れ、その源流とも位置づけられる。

一方でこうした一連の詩の内容は日本にも流入し、『万葉集』相聞歌においてその形態が多く見られる。本来集団歌謡の時代においても「魂乞い」的な恋愛内容の歌謡は見られるが、まだ意識的に怨恨や閨怨という中では作られていない。やがて個人詠が確立してくると実質的或いは文学的な創作という形で中国文学の影響を受けた歌が認められるようになる。

本稿では、そうした内情について、まず中国文学における閨怨を主題とする詩の形成や本質を考察し、そして日本における実態をとらえた上で、その本質を明らかにしていきたい。

---

\*台湾淡江大学副教授 (Assistant Professor, Tankou University)

\*\*山口大学教育学部教授 (Professor, Faculty of Education, Yamaguchi University)

## 2. 漢代の文学の性格.

漢の武帝は「諸子百家を排して儒学を尊ぶ政策」を採用した。即ち、儒家思想を利用して、上と下の関係を強固にし、倫理秩序を打ち立て、各階層の人々をそれぞれの役割を担わせた統一された中央集権国家を作った。しかしながら、後漢末には、宦官と外戚が代わる代わる政治権力に就いてから、政治が暗黒化し、頻繁に戦争が起り、社会秩序が混乱し、非常に不安定な社会状態であった。そこで、人々は自分の存在の意義を改めて思索し始めて、視点は国、社会から個人に移転した。

魏晋時期は戦乱の時代なので、人々は生命に対して死と直面した観念が生じていたことが、当時の文学作品から時代の思潮、哲学、宗教と政治観念などから知られる。例えば、「古詩十九首」には

生年不滿百（生年 百に満たざるに）、  
常懷千歲憂（常に千歳の憂ひを懷く）。  
晝短苦夜長（晝は短くして夜の長きに苦しむ）、  
何不秉燭遊！（何ぞ燭を乗りて遊ばざる）  
爲樂當及時（楽しみを為すは當に時に及ぶべし）、  
何能待來茲（何ぞ能く來茲を待たん）？<sup>1</sup>

と描かれ、また 曹操の『短歌行』には

對酒當歌（酒に対しては當に歌うべし）、  
人生幾何（人生は幾ばくぞ）？  
譬如朝露（譬えば朝露の如し）、  
去日苦多（去りし日ははなはだ多し）。  
慨當以慷（嘆きを以てはまさに憂）、  
憂思難忘（憂う思いは忘れ難し）；  
何以解憂（何を持って憂を解かん）、  
唯有杜康（唯酒有るのみ）。<sup>2</sup>

などがある。

混乱した社会背景における民衆は、朝の露のような弱くて短い生命を体験して、目先のことしか考えられない。その結果、人々は生命の価値を人生のテーマとして扱いはじめ

た。上階層の人は自己価値の実現のために、名声が正史に残る不朽の功績を作りたいと願う。それに対して、下階層の人々は漢儒の経世済民思想から「独り其の身を善くす」に転向した。作品から彼らの生命に対する不安と憂慮が見られる。官職に就く方途が変化に富んで、個人の政治理想を貫くことができない。それに、苦しくて短い人生に恐れを感じた上で、揺らいで止まらない人生の旅に、個人の生命の価値を確立するために、個人意識を重視し始めた。

それに、個人意識の覚醒は後漢末に流行っていた人物鑑賞の風潮にも関わり、儒学の衰退と道家の台頭とともに、社会は従える道德規範と行為準則を無くした。そこで、人物評価の基準は道德から才能、容貌と行為などになった。崔世崙氏によると漢代における官吏の採用制度は「察舉征辟」であり、これは地方から優れた人材を中央に推薦する制度である<sup>3</sup>。その評価基準は道德である。しかしながら、漢末には、人物鑑賞の風潮が形成され、評価基準は人の道德修養ではなくなった。劉邵の『人物志』を引用してみよう。

蓋人物之本，出乎情性，情性之理，甚微而元。非聖人之察，其孰能究之哉？<sup>4</sup>

人間を築く基礎は「情性」にあり、人間同士の付き合いもそこにある。そこで、人物の鑑賞内容は漢代の品德、徳性から人間の個性、才情に変わった。ここで個人の「独特性」を認め、人を独立した個体として見、各人の気質と才性を重視するようになった。

魏晋以降、儒家思想は次第に式微したのに対して、玄学が台頭した。漢代には、君権を強固にするために、儒家の「君主は君主たれ、臣下は臣下たれ。父は父たれ、子は子たれ。」という思想を宣伝し、倫理関係を強調し、上下尊卑の観念を確立した。各階層の民衆はそれなりの行為準則に従って、経世済民の精神

を重視し、「個人」より国家の利益が重視された。しかしながら、漢代が崩壊するとともに、厳しい秩序と紀律も消えた。繁栄した漢代と違って、魏晉は混乱した社会であり、人々の命が短くて無常である。そこで、儒家思想より、『老子』、『莊子』、『易経』を討論の主題とする玄学は当時の社会に更に相応しいと考えられる。とにかく、玄学は儒学に代わってこの時代の思想風潮になった。

嵇康は、「越名教而任自然」という観点を提出した。それは才性と玄理を結んだと考えられる。その〈釋私論〉には、

夫氣靜神虚者，心不存於矜尚；體亮心達者，情不繫乎所欲。矜尚不存乎心，故能越名教而任自然；情不繫乎所欲，故能審貴賤而通物情。物情順通，故大道無違；越名任心，故是非無措也。故言君子則以無措爲主，以通物爲美；言小人則以匿情爲非，以違道爲闕。<sup>5</sup>

とある。人々はそれぞれの性情を認めることを基礎として、老莊の「道法自然」思想を加えて、個体の独特性を重視し、人間の本来の才性に従って発展することを強調すると、個人の生命の価値が実現できる。洪景潭は『魏晉玄學「以無為本」の再詮釋—王弼、嵇康、郭象を中心に』で、「嵇康は儒道の思想の階梯として、二つの意義があると説いた。一つは、人間の心を束縛した教条を超えて、個体の生命の内在的な情性を自由に発見できる。もう一つは、「自然無為」の道德上の意義を与え、逍遙自在な行為を現実世界に実現させた<sup>6</sup>。「越名教」は必ずしも礼教社会への批判と反抗ではなく、礼教の藩籬を超えて、生命を自然に回帰させて、本能に順応して、自我の独特な情を見せるものである。

## 2.1 文学の自覚

『淮南子』に「今夫舉大木者，前呼『邪許』，

後亦應之，此舉重勸力之歌也。」<sup>7</sup>とあり、当時「邪許」は確実な意味を持っていなかった。リズムに合わせて働きながら声を出す。その作用は、リズムを合わせながら人々の動作を一致させ、協調して労働することである。張松如氏はそのことにより、人々は音声、音調、リズムを以て互いに同調しながら労働する過程に、音声リズムは生産活動の重要な部分として、詩歌の芽生えになると説く<sup>8</sup>。『毛詩・大序』は

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也

と云っている<sup>9</sup>。

以上の引用から見ると、「詩」、「歌」、「舞」という三者の関係は密接な関係を持つことが分かる。心に隠れたのは志であり、言語で表現されたのは詩である。心の感情が生じてから言語で表現し、言語で表明できない場合は嗟嘆し、歌うのも足りない場合は踊る。詩歌の源はこの二種類の意見がある。一つは労働の共同的な場である。もう一つは感情の発露である。両者を合わせて見ると、詩歌は人間の心理と外の活動から生じたものである。即ち、心からの感情から生じたいこと、そして歌うこと、踊ることである。人々は共同作業のためにリズムに合わせて声を出す。両者の共通点はリズム感である。康正果氏は、「規律を持つ節回しは、各言葉の発音を節回しに付けた時、歌詞そのものは吟詠のリズムが生じる。二言から四言まで、最終的に古代詩歌の最も基本的な句式：四言詩が形成した」<sup>10</sup>と指摘する。

四言詩を選りすぐって集めたものである『詩経』は中国文学の源として認められる。後世の文学の発展に深く影響を与えたものである。『詩経』は内容が豊かで、各地の500

年ほどにわたる詩作を取録している。創作者は、天子貴族から下層社会まで幅広い。その中に、当時の政治、経済、婚姻恋愛、民俗などの風貌を反映して、抒情言志の作品が多い。袁行霈氏は「わが国（中国）の詩歌は『詩経』が開いた抒情言志の道に進んで、抒情言志詩は中国の詩歌の主な形式になった」と解説する<sup>11</sup>。

作品は収録、流伝の過程に、編集目的、当時代の文学思想などの影響を受けて、異なった時代に応じて異なった意義を持つ。孔子は「『詩』可以興，可以觀，可以群，可以怨；邇之事父，遠之事君，多識于鳥獸草木之名。」と説いた。孔子は『詩経』の社会作用を強調した。個人の感情を歌い上げるだけではなく、風俗の浮き沈みも見られること、政治社会の不満が表現されていること、親孝行をすること、皇帝を補作すること等々多種多様な意味がある。『詩経』は内容を中心に、風<sup>12</sup>、雅<sup>13</sup>、頌<sup>14</sup>という三つに分けられる。そして、目的から見れば、『詩経・大序』に

上以風化下，下以風刺上，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，繫一人之本，謂之風。  
言天下之事，形四方之風，謂之雅。雅者，正也，言王政之所由廢興也。政有小大，故有小雅焉，有大雅焉。

と記されている<sup>15</sup>。

毛亨は序に風、雅、頌の役割を解説して、「詩」の政治効能を強調した。上位者は百姓を教化すべきであり、臣子は皇帝を諫言すべきこと。天下の事を言い、四方の民俗風俗を観察すべきことを説く。これが後世の文人に影響した詩教伝統が形成した。漢の武帝は「諸子百家を排して儒学を尊ぶ政策」を採用したので、経学が繁栄した。この時代の詩歌は、その政治、社会の効能の上で、君臣の諫言教化の道具になった。しかし、漢の崩壊に

伴って、文学も変革した。漢の時代における詩歌は「經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」という責任を担い、政治のための存在である。それに対して、魏晉以降の文学は経学の束縛から解放され、次第に学術から離れた。魏晉南北朝は国土分裂、政治混乱、動き不安な暗黒な時期と言えるが、中国文学史に星の光のように輝いた時期でもある。

文学の自覚の始まりとして、曹丕「典論・論文」を掲げることが出来る。

蓋文章，經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身。二者必至之常期，未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不託飛馳之勢，而聲名自傳於後。<sup>16</sup>

以上は個人「自己意識の覚醒」を基本としての文章である。ゆらゆらと揺れ動く短い人生で、如何に個人の価値を樹立するかは魏晉時期の人々の課題である。曹丕は「文章」が国を振興する大きな事業として、あるいは名声を後世に留めることとして重要視する。文章の「社会効能」を重んじるが、文学著作に対してもっと深く期待していた。身を文墨に寄り万世に名が残る願いを持っていた。個人の独特な性情を認める上で、曹丕はまたこう言った。

文以氣為主；氣之清濁有體，不可力強而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢；至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。<sup>17</sup>

文章を書くのは個人の個性、能力と直接関係を持ち、個人の性情の違いによって、人々の作品の風格も違う。そこで文章の作風に影響して、作品から作者の情性も見られる。魏晉以前は作品の政教的効果だけを重視したが、魏晉になると、「個人意識」が覚醒し、個人の気質と才能が重視された。そこで「作者」の生命の内在の意味を重視され始めた。

曹丕は文学に価値を与えた。短い人生に、文学作品を通して後世に不朽の名声を残したいと願い、人の生命価値も文章を通して現した。

蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗。此四科不同，故能之者偏也；唯通才能備其體。

ここで曹丕の言及した文章は「奏議」、「書論」、「銘誄」である。詩歌は漢代では主に政治的効果を示すことであり、君王が百姓を教化し、臣子が君主に諫言する道具である。しかしながら、曹丕は詩歌を経学の外から独立させ、「詩賦欲麗」を提出した。詩賦は伝統政教から離れるだけではなく、さらに「麗」の性質を持つべきである。それは文学の自覚を象徴し、人々は意識的に文学の美感を追求しかけた。陳昌明氏は以下のように説く<sup>18</sup>。

「老莊成為中國文學藝術的源頭活水，時通過魏晉而顯，魏晉人追求老莊之玄理，又肯定自然生命之情，秉其對生命氣稟的珍愛，飛揚熾烈的情感，充分表現生命的風采與光熱。情性與玄理之結合，別出於老莊精神，而開出魏晉人物之美感風采。」（日本語訳：老莊は中国文学芸術の源と活水になるのは魏晉時代からである。魏晉では、老莊の玄理が追求されると共に、自然生命の情も認められている。命の気品への珍重に従って、命の風采と高熱を十分に表現し、そのような熾烈な感情を表出する。情性と玄理との結びは、老莊思想と分別され、魏晉人文の美感と風采を開かれたと思われる。）

文学の自覚は個人意識の覚醒から生じたものである。まず、個人の個性を認める。そして、独立した個体はそれぞれの性情を持つ。それが本性に応じて外へ露呈する時に文学に立脚する。そこで文学も生命を生じることになる。文学作品は作者の意志、性情、個性を受け継いで、作者の生命と関わる。且つ、文学は魏

晉時代に詩教伝統から分離し、文学自身の芸術性を重視し始めた。魏晉時代に、個人意識と作風は重視され、作者の個性と文学が経学から分離する独立性を確立した。西晋には、陸機が更に「詩緣情而綺麗」という主張を提出し、詩歌の源は感情の動きであり、作者の感情の表現でありながら、「綺麗」は詩歌の作風であり、詩歌は審美的価値を持つべきだと指摘した。古来から「詩言志」は詩学の伝統と見られ、「詩緣情」とは同じ所があるが違うところもある。『毛詩・大序』には、

詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

と記されている<sup>19</sup>。

「詩言志」というのは、人間の意志が心に隠れた時「志」と呼ばれ、言語文字を通して表現された時「詩」と呼ばれる。人々は詩歌を通して、心の中の思想、感情を表現する時は、「發乎情，止乎禮義」という伝統に従う必要がある。漢儒は「情」を悪として扱うため、「以礼節情」が必要である。張娣明氏は「詩歌の教化の役割が重視され、詩歌の感情要素に対する論述は少ない」と述べる<sup>20</sup>。しかし魏晉以降「聖人有情無情」の弁論を通して、「情」の積極的な価値が認められた。人々は自分の感受性に注目して、「情」が世界の物を感じ取る重要な一部になり、自己の主體的に構成される部分となる。陸機は「文賦」において「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。」<sup>21</sup>と言う。人間の感情は外物によって揺り動かされ、自然の反応であり、本性に任せる結果である。陳昌明は『六朝「緣情」觀念研究』に、漢代の「言志」と六朝「緣情」の一番違うところは、内心の反応過程についての重視かどうかであると主張する<sup>22</sup>。

漢代「言志」的訓令形式之中，缺乏一個「美感對象」，整個過程只是個簡捷、單向、單線的活動，整個「經驗」無法延續，無法自我生發、擴展，所以理念一旦表達，經驗也即完成。而「緣情」之作，則注重感應過程(感物)，此種經驗過程可以持續、再現，可以擴展、滋生，同時也表現了無窮發展與變化的可能。此種感應過程，也就是對於自己感受的「發現」、「覺知」與「傳達」的過程，亦即創作過程。

(日本語訳:漢代「言志」の訓令形式は「美感対象」が欠け、過程は簡単な、片方な活動である。全ての「経験」が続くことが出来ず、自己発生と発展できず、そこで理念を表現すると、経験も完成される。それに対して、「緣情」の作品は感應過程(感物)を重視する。このような経験は持続、再現することができるし、拡大、発生することもできると同時に、無窮發展と変化も可能である。このような感應過程は自己感性の「発見」、「覺知」と「伝達」の過程であり、創作過程でもある。)

作者は物を観察してから、感覚が心から生じ、創作する。しかしながら、心の感覚は、作者個人に従うことである。詩の創作は、まず作者の主観の感官によって感じ、外界のものを体験して作者の感情もそこで生じ、どのように自分の感受を創作するかを考える過程をたどる。同様に、物も一方的に作者によって観察されるわけではなく、両者の間に交流がある。即ち、作者は外物を見ると、物は作者の感情を起こし、その感情を起こす要素は作者の投入した個人の情感である。このように、両者の交流過程で互いに影響する。個体と物との交流には、「情」は一番欠かせないものである。「情」の役割を無くすと、物は物だけである。作者の情感を注ぐことによって、「物」は人間に対して意義を生じる。そ

れで、六朝の人々にとって、「情」は審美と創作の基本的な特質となる。「詩緣情」はこの思想の上に建てられ、文学に対して「情」の重要性を強調した。

## 2.2 言意の弁

陸機は「詩緣情而綺麗」を提出し、その中に詩の発生と詩の風格が含まれる。詩の発生は作者の心の感情を表現するので、詩人の情感から生じたものである。作風の方は詩歌の芸術の美感を追求する。陸機『文賦』には、

余每觀才士之所作，竊有以得其用心。夫放言譴辭，良多變矣。妍蚩好惡，可得而言。每自屬文，尤見其情。恆患意不稱物，文不逮意。蓋非知之難，能之難也。

とあり<sup>23</sup>、陸機は自分の創作で気づいた難しいところとして「恆患意不稱物，文不逮意」と言及した。作者は心から感じるものを文章にしたいが、作者の文章は本当にその感情を表現できるか、また文字は完全にその意味を伝達するか、文字を通してどのように作者の情感を表現するか等々の問題は「作文」の難しい所である。そこで彼は「作文」を文学の創作と見なし、創作の過程をよく考えることになった。

言、意の問題については魏晉時期にも「言意の弁」の論争風潮があった。王弼は「忘言忘象得意」説を主張した<sup>24</sup>。

夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之蹄也；象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存者乃非其象也；言

生於象而存言焉，則所存者乃非其言也。然則，忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。

一方で王弼は『莊子・外物篇』を引用する。筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。<sup>25</sup>

莊子は比喩を通して言と意の関係を説明した。筌を使って魚を捕ってから、筌が要らなくなり、蹄を使って兔を獲ってから、蹄が要らなくなる。莊子は筌と蹄を「言」と喩え、「言」を使って「意」を理解してから、「言」に追求する必要がなくなる。「意」は「言」によって表述されるが、「言」は「意」を取る道具に過ぎない。そこで、意を取るために言を忘れるべきである。しかし、王弼は『莊子』を使って、『易経』を解説し、「言」、「意」、「象」三者の関係を闡明した。「言」は「象」を表明し、「象」は「意」から生まれ、「言」を観察すると「象」を取り、「象」を観察すると「意」を取る。「言」と「象」は「得意」の方法である。もし情報を伝達する「言」と「象」に執着しすぎれば、本当の「意」も取れない。

「言意の弁」の後は劉勰の「隱秀」の説である。劉勰は『文心雕龍・隱秀』における「隱秀」の説を提出した。

隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以複意為工，秀以卓絕為巧，斯乃舊章之懿績，才情之嘉會也。夫隱之為體，義主文外，秘響傍通，伏采潛發，譬爰象之變互體，川瀆之韞珠玉也。<sup>26</sup>

劉勰の提唱した作文の方法は「隱」と「秀」である。「隱」とは作者の心の気持ち、情意である。「秀」とは外在の言語文字である。それに、「文外之重旨」を強調した。「意主文外」とは「言外之意」を表現することである。「隱

以複意為工」とは二重の意味を持つことである。一つは直覺的な審美を通して反応したものであり、もう一つは文化的な審美を通して反省して生じたものである。作者は自分で感じた物の美感と特徴を言語符号で露呈し、読者は、その描写された言語環境から創作者の美感を受け取る。そして、美感を伝えることと同時に、個人状況と結びついて、ある情感反応を起こす場合もある。高知遠氏はこのことについて文化系統のもう一つの隠義から生じたものであるとする<sup>27</sup>。

「言外之意」とは「文已盡而意有餘」、「含不盡之意，見於言外」である。文字での直接表現ではないが、言語文字以外にもっと深い意義をもつ。詩人は創作の時、時々「意象」を通して隱秀の意を表現する。黄永武氏は、「意象とは、作者の意識が外界の物と出会ってから、観察、思考と美の醸造を通して、境地を持つ「景象」になる。」と述べる<sup>28</sup>。外界の物の象は客観的な存在だが、作者の主観的な情感と合わせて、意味を持つようになった。読者は文字を読むことを通して、脳裏に作者の作った「景象」を作る。作者の「隱」は設計された「景象」に隠れている。読者は思考と連想してから作者の意を感じ取る。意象は文学発展の過程によく使われる。鄭華達氏は、ある意念と結びついて（例えば楊柳＝離別）、文学の一つの伝統方式を形成したと指摘する<sup>29</sup>。例として、班婕妤は『自悼賦』に段階を言及したら、段階は閨房の捨てられた婦人の意象になって、閨怨詩によく出現する。劉勰は『文心雕龍・隱秀』に文章を書く方法を論述した。「物色」、「明詩」には、

自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。<sup>30</sup>

宋初文詠，體有因革，莊老告退，山水方滋。儷采百字之偶，爭價一句之奇。情必

極貌以寫物，辭必窮力而追新。此近世之所競也。<sup>31</sup>

とある。劉勰によると、当時の文学創作の特徴は「巧構形似」であり、各種類の文体に影響した。六朝の詩人は「情」を重視する。心の感動を文字で詩になる時は、「意不稱物，文不逮意」という難しさがある。しかし、「言意の弁」は文学に立脚すると、「巧構形似」の結果を促進した。前掲『文賦』にも、

體有萬殊，物無一量。紛紜揮霍，形難爲狀。辭程才以效伎，意司契而爲匠。在有無而僴俛，當淺深而不讓。雖離方而遯圓，期窮形而盡相。<sup>32</sup>

と記されている。世界の物は無数であり、形も異なって決まってない。そこで、描写する時は事実に従う表現をすることは難しい。形がない情感は言語文字で伝えることはさらに難しいであろう。当時の人々は、詩歌の源が情感の動きであることを認めるが、感情と意志は文字ではそのまま表現できない。そこで、どのように意識的に創作するかについて考え始めた。陸機は『文賦』に創作の過程を解説した。まずは「佇中區以玄覽，頤情志於典墳」である。即ち、心から物事を観賞することの重要性和先人の文章を博覧して、文章の精髓を玩味して、創作の養分を累積する。そして、「其始也，皆收視反聽，耽思傍訊」と言う。それは、心から世界を観覧し心に感じたら、物と感受の交流を通して、一つの意象を形成して、審美価値の産物を生じるために静かに瞑想することである。最後には「選義按部，考辭就班」である。心静かに想念を結んだら、どのように文字を選んでその意を表現するかを考える。

「意不稱物，文不逮意」の問題に対して、陸機は創作の過程を内在と外見という二つの部分を分けた。それぞれは創作者の心の中の感受と文章の構造、言葉遣いの伝えである。

陸機によると、「其會意也尚巧，其遺言也貴妍」。内容も形式も重視される。言語形式を通して思想内容を表現する。それに、できるだけお互いの妨げを避けて調和を求める。劉勰によって「隱秀」の作文方法は「意」を「言」の中に隠れて、「言外の意」を持つようになった。外（意）を重視して内（言）に隠れる。しかし、陸機は如何に「窮形盡相」して、内（意）を外（言）で表現するかについて関心を持っている。このように二人は文学創作の方法について主張している。また「巧構形似之言」は当時の創作風潮であると劉勰が指摘した。外顯形式を通して内心の思いを表現するのは六朝の創作主流になった。『玉台新詠』はこういう思想の産物である。

後世の『玉台新詠』の悪評は、主に修辭技巧を凝らした淫麗な文であり、深い感情を込める作品がないという評価に起因する。徐陵は漢の時代から梁の時代にわたって、女性を題材として、男女恋愛の作品も含めて収録した。その中で一番多いのは梁の時代である。六朝詩人の創作文風は「形似」を追求し、それに沈約が提唱した「四声八病」を加えて、一方的に言語形式を追求すると文章は言葉の積み重ねを重ねて内容は空洞的になった。しかしながら、形式への追求は評価出来る所もある。王力堅の「由山水到宮體—南朝的唯美詩風」は以下のように述べている<sup>33</sup>。

形式藝術，是排斥了作者的「情」、「志」因素，只對物象作純客觀的外在形態描摹，於是，藝術創作的主体與客體之間，就產生了距離。在藝術表現上說，這種距離就是審美的距離，即主体對客體只是作一種客觀上的審美。當時詩歌對「形似」的追求，其實就是將繪畫的藝術表現特徵引入詩歌創作之中，試圖跳出詩歌抒情言志的本位，在詩中造成一種繪畫般的客觀審美距離感。

(形式芸術とは作者の「情」、「志」などの要因を排斥して、物の純粹的、客観的な外在形態についての描写である。そこで、芸術創作の主体と客体の間に距離感を持つようになった。芸術表現の方については、このような距離は審美の距離である。すなわち、主体は客体に客観的な審美をするだけである。当時の詩歌は「形似」についての追求は、絵の恵恤表現特徴を詩歌の創作に引き込み、詩歌の抒情言志の本位から飛び出そう、詩の中に絵のような客観審美距離感を作りたい。)

『玉台新詠』に収録された閨怨詩の作者は主に男性である。女性を題材として吟詠する。詩の中には作者の本当の感情が見られず、審美の距離が作られた。客観的な角度から描写するのは審美価値を持つ芸術詩歌になった。「秋の夜」を例として見よう。

秋夜促織鳴，南鄰搗衣急。思君隔九重，  
夜夜空佇立。北窗輕幔垂，西戸月光入。  
何知白露下，坐視前墀濕。誰能長分居，  
秋盡冬復及？<sup>34</sup>

この作品は直接に女の気持ちを描写しないが、秋夜、促織、搗衣、月光、前墀など豊かな意味を持つ意象の景物を通して、閨房女子の孤独な姿が紙に現れた。作者は詩作に美感を营造するのは、芸術美感を持つ文学作品を創作するためである。

### 3. 日本古代文学における閨怨歌の成立

#### 3.1 記紀歌謡から磐姫皇后歌へ

日本においては、詩歌誕生の最初期は『古事記』、『日本書紀』に含まれる歌謡にあり、怨恨の恋情を持っている歌謡はある。しかし作者は不明であり、宮廷歌謡として伝わったものが多く、集団的な場において唱われてい

たものである。

なづきの田の いながら 稲幹に はもとほ 稲幹に 圃ひ廻  
ろふ とこづら 野老蔓

『古事記』景行天皇倭建命の後妃伝承と呼ばれる所に登場する歌謡である、この歌謡も含めて四首一連のものとなっている。倭建命が命を落とした後、白鳥となった倭建命を後に残された皇妃が泣きながら追いかけて行く話であって、葬送の時の歌謡であると記されている。死者の魂乞を主題とした歌謡である。『詩経』にも「周南 樛」「唐風 葛生」などに類似した詩があるが、本来は天皇の葬送を司る土師部の伝えた歌垣の時のものとされているので<sup>35</sup>、閨房詩の性格とは少し異なる。しかし亡き夫への恋情を表明する妻という構図の中心は類似した要素を持っている。

古代歌謡においては、夫人が離れている夫を慕い、独り身の寂しさを悲しむという閨怨の要素を持っている歌はあるものの、儀礼の中で集団により唱われるという背景を持っており、個人的な感情を表明するという意味では、閨怨詩の流れとは異なるものである。

しかし万葉集巻二冒頭の磐姫皇后歌群は、閨怨詩と同類になっていると見てよい。

相聞

難波高津宮御宇天皇代 大鷦鷯天皇 諡  
曰仁徳天皇

磐姫皇后思天皇御作歌四首

君が行き日長くなりぬ山尋ね迎へか行かむ  
待ちにか待たむ (巻2・85)

右一首歌山上憶良臣類聚歌林載焉

かくばかり恋ひつつあらずは高山の磐根し  
まきて死なましものを (同・86)

ありつつも君をば待たむうち靡く我が黒髪  
に霜の置くまでに (同・87)

秋の田の穂の上に霧らふ朝霞いつへの方に  
我が恋やまむ (同・88)

或本歌曰

居明かして君をば待たむぬばたまの我が黒  
髪に霜は降るとも (2/89)

古事記曰、軽太子奸軽太郎女。故其太  
子流於伊豫湯也。此時衣通王、不堪戀  
慕而追往時歌曰

君が行き日長くなりぬ山たづの迎へを行か  
む待つには待たじ此云山多豆者は今造木者  
也

(同・90)

(左注略)

磐姫皇后は、仁徳天皇の後として『古事記』  
『日本書紀』に描かれている5世紀初めの人物  
である。もちろん実在に物証的証拠はなく、  
伝説上の人物としてとらえられる。『古事記』  
『日本書紀』では嫉妬深い皇后として描かれ  
ており、それは逆に愛情深い女性としての評  
価が与えられている。この歌群も旅に出た天  
皇のことを恋慕する趣の歌であり、そこには  
遠く離れた思婦の情が主題となっている。こ  
のことを怨恨詩の流れであると早くに指摘し  
たのは中西進氏である<sup>36</sup>。また以前に別稿で  
もその一部の性格を詳論したことがある<sup>37</sup>。

拙稿でも触れたことであるが、この歌群を  
とらえて行くには、『古事記』『日本書紀』と  
の所伝の関係や、歌群の性格などを踏まえた  
中で関係を考えて行かなければならない。そ  
れは『古事記』や『日本書紀』との所伝とは  
相違があるからである。

この歌群の第一首目は、「君」が出かけて  
行って日数が長くなったと言う。多くの注釈  
書は、「君」が行った「山」を通過して後を尋  
ねて行くと解釈しているが、「山」を「尋ね  
る」であるので、山そのものを尋ねて行くこ  
とである。しかしそれでは意味が不明となる  
ので、折口信夫のように死者の魂乞いの習俗  
が背景にあるという見方があった<sup>38</sup>。現在で  
は多く否定されているが<sup>39</sup>、ただ否定しても  
本質的な解決にはならない。そこで、この「山

尋ね」について、異伝では「やまたづの」と  
なっており、『古事記』には「此云山多豆者  
是今造木者也」という注のあることから、「や  
またづの」が本来の歌句であり、意味が不明  
になったことにより、中国の情詩に長城に遠  
征する夫を思う中原の婦人の情を歌う内容が  
多くあって、中原からみた山岳の長城を思う  
ことは「山尋ね」であることから、その影響  
で再解釈されて「山尋ね」という歌句になっ  
たということを説いたのが拙稿である。

二首目は「岩根を枕として死ぬ」という激  
情を述べる。辰巳正明氏はここに「山」と「死」  
のつながりを考えるが<sup>40</sup>、それは後に述べる  
ようにこの歌群の編纂時であることが前提と  
なる。

三首目は二種目の激情を思い返す歌。しか  
しここに女性は「待つ」立場であることが表  
明されている。四首目は、恋情が納まらない  
気持ちを表明したもので、一応の区切りをつ  
け、四首全体は起承転結構成となっている。

この歌群について縷々説いてきたが、この  
歌群の成立は奈良時代初めぐらいの万葉集編  
纂直前の時期であると見られている。それは  
歌そのものが個性的であり、それほど古いも  
のとは見られないこと。起承転結構成を持つ  
ことはこの歌群の編纂者の手になるもので  
あって、当初から連作的に詠まれたものとは  
思えないことなどである。

当然、磐姫皇后という作者は編成時の仮託  
であって、当初からのものではなく、直木孝  
次郎氏のように光明子立后にかかわる藤原氏  
の政治的な状況に関連付ける論もあるくらい  
である。光明子立后に関わるかどうかはとも  
かくとして、記紀に見る磐姫の話とは別な物  
語があったということは大体の見方である。  
巻二冒頭の歌を最初に解説したのは、中国の  
閨怨詩との関わりは、それほど古い時代では  
ないということである。記紀歌謡には最初に

掲げたような婦人の夫を慕う歌謡もあるが中国とは無関係であり、やはり遣唐使によりもたらされた中国の文物によると思われる。

一概に日本文学は、中国と同じく集団から個人へという流れをたどる。しかし個人の表現が確立するのは、中国文学の影響であることは否定出来ない。『懐風藻』によると、天智天皇の近江大津宮時代に漢詩文の制作が盛んになり、壬申の乱で多くが都とともに灰燼に帰したというが、大津皇子などの漢詩が残されている。このことは古くから岡田正之氏などの研究があり<sup>41</sup>、六朝時代の古詩の影響があることが明らかにされている。

その中で、背後には漢詩文があると見られているのが額田王である。

### 3.2 額田王の「閨怨」歌

近江大津宮御宇天皇代〔天命開別天皇  
諡曰天智天皇〕／天皇詔内大臣藤原朝  
臣競憐春山萬花之艷秋山千葉之彩時額  
田王以歌判之歌

冬こもり 春さり来れば 鳴かずありし  
鳥も来鳴きぬ 咲かずありし 花も咲  
けれど 山を茂み 入りても取らず 草  
深み 取りても見ず 秋山の 木の葉を  
見ては 黄葉をば 取りてぞ偲ふ 青き  
をば 置きてぞ嘆く そこし恨めし  
秋山吾は（卷一・一六）

天智天皇の近江大津宮での歌であり、一般に漢詩サロンの中で額田王が歌を以て答えたと考えられている。春秋優劣というのは、他例もなく中国文学にもその存在を見いだせない。どのような文化的背景があってこの主題になったかは明らかでないが、『古事記』に見る春山霞男と秋山下氷男の争いの基盤とは異なる古来の季節概念に寄らない季節感で唱われている所に特徴がある。

天智天皇は律令制度の導入、儒教の振興な

ど中国文化の積極的導入を図ったので、漢詩文学も盛んになったととらえられる<sup>42</sup>。そうした中でこの額田王歌も理解しなければならない。

額田王思近江天皇作歌一首

君待つと我が恋ひ居れば我が宿の簾動かし  
秋の風吹く（4・488）

鏡女王作歌一首

風をだに恋ふるは羨し風をだに来むとし侍  
たば何か嘆かむ（同・489）

卷八にも重出している歌である（8・1606、1607）。この二首は天智天皇を恋い待つ思いを唱和したものとの解釈が従来行われていたが、小島憲之、伊藤博などによって閨怨詩を元にした創作であるという見方が強くなっている<sup>43</sup>。

その理由として、額田王は近江大津宮に行っているが、天智天皇との関係が分明でないこと。蒲生野遊獵歌での大海人皇子の歌にある「人妻」などから、天智天皇の皇妃の一人となったと考えられてきたが、『日本書紀』などの正史には名前がないこと。采女的存在の可能性があること。御詞持歌人（天皇の代作）としての歌作が宮廷での役割であったことがうかがわれること。大海人皇子との間に出来た娘の十市皇女が天智の皇子大友皇子の皇后となっているので、その後見人としての立場にいたことなどが言われているが、出自とともにもう一つ明確ではない。また鏡王についても、額田王ともども、父親が鏡王とも推定されるので、姉であるという見方もあるが<sup>44</sup>、明白ではない。

しかし一人の来訪者をお互いに待っているという実質的な歌ではなく、もともと別々の歌であったものを編纂者によって組み合わせられたという論もある。重出歌ともども体裁が独立した題詞によっているからである。ただこれも推定の域をでない。両者が同じ場で唱

和されたのか、別々の場であったのかはともかくとして、重要な指摘は額田王の歌は、次の張茂先の「情詩」に依拠しているという指摘である。

張華「情詩」五首 其三  
清風動帷簾 晨月燭幽房  
佳人處遐遠 蘭室無容光  
衿懷擁虛景 輕衾覆空牀  
居歡惜夜促 在蹙怨宵長  
撫枕獨吟歎 綿綿心內傷

(『玉台新詠』『文選』卷29)

「清風帷簾を動かす」という表現が「我宿の簾動かし秋の風吹く」と同じ表現的要素を持っているとして、その共通点が古くから指摘されている。また情詩は秋の季節が多いので「秋の風」の成因にもなっていると思われる<sup>45</sup>。

このようにとらえてくると、この歌は実質的な恋情を述べたというよりは、中国閨怨詩に倣ったものであり、漢詩サロンのような場で披露したとも受け取られるものである。

本来閨怨詩は、『詩経』に端を発し、出征して遠行する夫を思う夫人の情として発展してきた。儒教的解釈では「怨」は夫の浮気を怨むというよりは、兵役に取る君主への怨みを言うものであるとも解せられている(毛詩注)。しかし日本では出征する兵士という社会的な事柄は防人にみる程度であり、基本的に出征といったことは見られない。従って相聞歌の構図として取り入れられ、女歌として相手の薄情をなじる形で現れている。

### 3.3 奈良時代の閨怨的発想

(天平勝宝五年二月) 廿三日依興作歌二首

春の野に霞たなびきうら悲しこの夕影に  
うぐひす鳴くも (巻19・4290)  
我がやどのいささ群竹吹く風の音のかそ  
けきこの夕かも (同・4291)

廿五日作歌一首

うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲し  
もひとり(独)し思へば(同・4292)

春日遅々 鶺鴒正啼 悽惻之意非歌難撥  
耳 仍作此歌式展締緒 但此卷中不稱  
作者名字徒録年月所處縁起者 皆大伴宿  
祢家持裁作歌詞也

大伴家持の絶唱三作と呼ばれる評価の高い歌である。しかし特に三首目の歌が上句の春の陽気を詠む光景と下句に示される作者の孤独感との関係が理解出来ず、従来多くの論がある。詳しくは以前に論じたことがあるが<sup>46</sup>、結論から言うと「春を悲し」とする主題のもとに詠まれた歌であると見られる。

三首目の左注の「春日遅々 鶺鴒正啼」の句は、詩経「出車」と「豳風 七月」に同様の句があると契沖の『万葉代匠記』以来指摘されている。ここで注目すべきは後者である。「豳風 七月」には、

「七月流火，九月授衣。春日載陽，有鳴倉庚。女執懿筐，遵彼微行，爰求柔桑。春日遲遲。采蘩祁祁。女心傷悲，殆及公子同歸。」

という一節がある。これは春になり采蘩に來た公子に対する女子の心情を述べた所であるが、「女心傷悲」とある。芳賀紀雄氏は、春の季節に蘩(白蓬)を採りに來た豳の公子(若者)と共に帰りたと思う娘の悲哀を描いたものとする<sup>47</sup>。「女心傷悲」の句の毛詩の解釈は、「春女悲」とし公子を慕って共に帰りたとする女子の気持ちである。芳賀は、この春の傷悲は「閨怨詩」の源流として位置づけ、毛詩にも引用されているが、淮南子に「春女悲、秋士哀而知物化」とあるように、「春悲しむのは女性である。」とし、家持はこの春の情緒を和歌世界に展開したものであると説く。

万葉集には他にも、

春の日のうら<sup>がな</sup>悲しきに<sup>おく</sup>後れ<sup>あ</sup>居て君に<sup>こ</sup>恋ひ  
つつ<sup>うつ</sup>現しけめやも（狭野弟上娘子 卷  
15・3752）

とあり、家持も

春まけてもの<sup>かな</sup>悲しきに<sup>よふ</sup>さ夜更けて<sup>はぶ</sup>羽振き  
鳴く<sup>しぎた</sup>鳴誰が田にか住む（卷19・4141）

うら<sup>がな</sup>悲し 春し過ぐれば（同・4177）

とこの歌以外にもあり、「春を悲しい」とと  
らえる情緒を歌にするものは一時的な情にと  
どまらないことを示している。

また六朝詩においても、鉄野昌弘が指摘し  
ていることではあるが<sup>48</sup>、『藝文類聚』掲載の  
晋陸機「樛歌行」、宋謝惠連「三月三日曲水集」  
に同様の思潮が見られ、春の景の中での「悲  
哀」は、謝惠連「秋胡行」（藝文類聚）、梁簡  
文帝「戲作謝惠連体十三韻」（玉台新詠）な  
どを掲げることが出来る。個々に見ると「悲  
哀」の内容は「離群」であったり、「旅愁」  
であったりするが、いずれも毛詩の影響を持  
つ景を序し、情を述べる。

このように見てくると、「春悲」は『詩経』  
を源流とし、閨怨詩にも発展していく表現の  
流れを作ってきたとみられ、家持を含む万葉  
集末期の春の季節感を形成してきたと見てよ  
いであろう。ここに閨怨詩と春の情緒との関  
係を捉えることが出来る。

薄情な男に対して怨みや自身の感情を表出  
した歌も見られる。代表的な歌は次の笠女郎  
歌であろう。

#### 笠女郎贈大伴宿祢家持歌廿四首

白鳥の飛羽山松の待ちつつぞ我が恋ひわ  
たるこの月ごろを（巻4・588）

闇の夜に鳴くなる鶴の外のみに聞きつつ  
かあらむ逢ふとはなしに（同・592）

君に恋ひいたもすべなみ奈良山の小松が  
下に立ち嘆くかも（同・593）

我がやどの夕蔭草の白露の消ぬがにもと  
な思ほゆるかも（同・594）

我が命の全けむ限り忘れめやいや日に異  
には思ひ増すとも（同・595）

夕されば物思ひまさる見し人の言とふ姿  
面影にして（同・602）

思ふにし死にするものにあらませば千た  
びぞ我れは死にかへらまし（同・604）

皆人を寝よとの鐘は打つなれど君をし思  
へば寐ねかてぬかも（同・607）

奈良時代の笠女郎が大伴家持に宛てた相聞  
歌である。二十四首あるが、長くなるので抜  
粋する。面々と恋い思う気持ちが綴られてい  
る。この基本は「待つ」ということである。  
これは前掲磐姫皇后の三首目と同じ様相での  
歌であり、女性は男の訪れを「待つ」という  
風潮の中でその恋情を歌う。特に三首目は、  
家持に恋い焦がれて家持の家を訪ねようと  
思っ出てきたが、ひたすら「待つ」立場な  
ので足が進まない様子を歌う。「松」は「待つ」  
を掛けている。ここは閨怨詩の夫の帰りを待  
つということと全体的な構図は同様であると  
言える。そして相手が訪れないことを怨む情  
となる。四首目は夕方になっていも来訪のな  
いことを嘆く歌である。時刻は夜となる。こ  
れも閨怨詩が夜の閨房で男を思う婦人の情と  
共通する。

ここでこれらの歌群は、笠女郎の実際的な  
気持ちを歌っているのかどうかという議論が  
ある。笠女郎は家持よりよりもかなり年齢が  
上であること、二十四首の歌が歌内容によっ  
て整然と構成されている様子がうかがわれる  
からである。四首づつひとまとまりの情感が  
出されており、歌の内容が繰り返されている。  
しかしこれも後に家持が編纂したものなの  
か、恋情を主題として歌を作ったのかは不  
明である。もし主題として作られたとするな  
らば、閨怨詩からの影響を伺うことが出来よ  
う。

他に『万葉集』では恋人への情を述べる女

性の歌が多く残されていて、その中には閨怨詩との関係をうかがわれるものもあるが、別の機会に述べたい。

このようにとらえてくると、日本においては、文学的な主題を念頭に置いて歌が形成されているという特徴を見ることが出来る。これらの歌は独自に表現されたものではなく、閨怨という中国文学の主題が念頭にあって、同様な思いの時、或いは最初から主題として作られているととらえられる。

#### 4. まとめ

以上、中国においては前代から六朝時代において経学的思考から文学の独立があった。

そのなかでも情と物の関係の中で、情の表出の性格に愛情の強さを訴える時、「閨怨詩」が生まれることになる。

このように中国においては六朝時代に人間感情の高まりと文学的表現性への自覚により、感情表出の確立が起こり、「閨怨詩」が成立したと言える。一方、日本においては中国から流入した詩学的「閨怨詩」の流れの中で女性が実質的に男への恋情とその怨みという形の中で詠まれ、『万葉集』に残されている。それはそれ自身を主題とした実質とは離れた文学的な行為として詠まれるという形跡も伺われ、中国文学の影響として位置づけることが出来る。

#### 〔注〕

- 1 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1988.5，頁333。
- 2 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1988.5，頁349。
- 3 崔世崙：《魏晉玄言文學思潮研究—以玄學與文學之間的交涉為主題》（台北：台灣師範大學國文研究所博士論文，2001，頁26。
- 4 （魏）劉邵：《人物志》（台北：藝文印書館，1966，《百部叢書集成》據清王澐輯光緒定卅王氏謙德堂刊影印），頁1。
- 5 （魏）嵇康著、崔富章注釋：《新譯嵇中散集》（台北：三民書局，1998，頁297～298。
- 6 洪景潭：《魏晉玄學「以無為本」的再詮釋—以王弼、嵇康、郭象為中心》（台南：成功大學中國文學研究所博士論文，2007.6，頁145。
- 7 （漢）劉安撰、高誘注：《淮南子二十一卷》（台北：中國子學名著集成編印基金會，1978，《中國子學名著集成》影印《清嘉慶甲子姑蘇聚文堂重刊莊造吉本》，頁490～491。
- 8 張松如（編）、莊嚴、章鑄（著）：《中國詩歌美學史》（吉林：吉林大學出版社，1994.10），頁18。
- 9 （漢）毛亨撰、（漢）鄭元箋、（唐）孔穎達正義：《十三經注疏·詩經》（台北：藝文印書館，1955，據嘉慶二十年江西南昌府開雕版印製），頁13。
- 10 康正果：《風騷與艷情—中國古典詩詞的女性研究》（台北：雲龍出版社，1991.2），頁14。
- 11 袁行霽：《中國文學史》（台北：五南圖書出版股份有限公司，2012.9，頁67。
- 12 各地區の地方樂曲。
- 13 朝廷樂曲，作者多是朝廷官吏、公卿大夫。
- 14 宗廟祭祀之歌。
- 15 （漢）毛亨撰、（漢）鄭元箋、（唐）孔穎達正義：《十三經注疏·詩經》（台北：藝文印書館，1955，據嘉慶二十年江西南昌府開雕版印製），頁16～18。
- 16 （梁）昭明太子撰、（唐）李善注：《昭明文選》（高雄：莊家出版社，1975.1，頁720。
- 17 （梁）昭明太子撰、（唐）李善注：《昭明文選》（高雄：莊家出版社，1975.1），頁720。
- 18 陳昌明：《六朝「緣情」觀念研究》（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1987），頁17。
- 19 （漢）毛亨撰、（漢）鄭元箋、（唐）孔穎達正義：《十三經注疏·詩經》（台北：藝文印書館，1955，據嘉慶二十年江西南昌府開雕版印製），頁13。
- 20 張娣明：《魏晉南北朝詩學研究》（台北：臺灣師範大學國文系研究所博士論文，2008，頁447。
- 21 （梁）昭明太子撰、（唐）李善注：《昭明文選》（高雄：莊家出版社，1975.1，頁224。
- 22 陳昌明：《六朝「緣情」觀念研究》（台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1987，頁83。
- 23 （梁）昭明太子撰、（唐）李善注：《昭明文選》（高雄：莊家出版社，1975.1，頁224。

- 24 (晉)王弼撰、(唐)邢璣注、(明)范欽訂:《周易略例》(台北:藝文印書館,1965,卷1,頁11。
- 25 (周)莊周撰、(晉)郭象註、(唐)陸德明音義:《莊子》(台北:藝文印書館,1975.9,頁495。
- 26 (梁)劉勰:《文心雕龍》(台北:台灣開明書店,1975.9,卷8,頁20。
- 27 高知遠:《「立象盡意」之構築原則—中國「象」論詩學的美學闡釋》(彰化:彰化師範大學國文研究所博士論文,2014,頁157~162。
- 28 黃永武:《中國詩學—設計篇》(台北:巨流圖書公司,1977.4,頁3。
- 29 鄭華達:《唐代宮怨詩研究》(台北:文津出版社,2000.4,頁60。
- 30 (梁)劉勰:《文心雕龍》(台北:台灣開明書店,1975.9,卷10,頁2。
- 31 (梁)劉勰:《文心雕龍》(台北:台灣開明書店,1975.9,卷2,頁2。
- 32 (梁)昭明太子撰、(唐)李善注:《昭明文選》(高雄:莊家出版社,1975.1,頁225。
- 33 王力堅:《由山水到宮體—南朝的唯美詩風》(台北:台灣商務印書館,1997.12,頁203。
- 34 (陳)徐陵編、(清)吳兆宜注、程琰刪補、穆克宏點校:《玉臺新詠箋注》(北京:中華書局,2017.1,頁181。
- 35 土橋寛『古代歌謡前注釈 古事記篇』角川書店 1977.6
- 36 中西進『万葉と海彼』角川書店 1981.4
- 37 吉村誠『万葉集』卷二冒頭「磐姫皇后」歌における「山尋ね」表現の成因 —中国情詩との関連—Journal of East Asian Identities Vol. 4 2019.3
- 38 折口信夫『折口全集 8』「恋および恋歌」中央公論社 1955.10初
- 39 稲岡耕二「磐姫皇后歌群の新しさ」『東京大学教養学部人文科学科紀要』60 1975.3
- 40 辰巳正明「風流鬼論—磐姫皇后と原撰部相聞歌の形成—」『京都語文』15号 2008.11
- 41 岡田正之『近江奈良朝の漢文学』養徳社 1946.10
- 42 岡田正之 前掲書
- 43 小島憲之「万葉集と中国文学の交流」『万葉集と中国文学 中』塙書房 1964.3  
伊藤博『万葉集釋注』
- 44 尾山篤二郎「額田媛王攷」『万葉集大成 作歌研究篇上 平凡社 1953
- 45 辰巳正明「季節の誕生—季節和歌成立史試論」『文学の誕生』1977.10
- 46 吉村誠「研究と教育—大伴家持『春愁歌』を教材として—」『万葉集—研究と教育—』おうふう 2018.12
- 47 芳賀紀雄「家持の春愁の歌」『万葉集における中国文学の受容』塙書房 3013.10
- 48 鉄野昌弘「卷十九卷末三首をめぐって」『大伴家持「歌日誌」論考』塙書房 2007.1

馬銘浩副教授の論文の原文は中国語であり、東アジア研究科留学生の鹿安冉氏が日本語訳したものである。記して深謝する次第である。