

漢魏詩における人物描寫

— 思婦の像を中心に —

龜山 朗

一、〈肖像〉表現への途

娉娉裊裊十三餘 娉娉裊裊たり 十三餘
 荳蔻梢頭二月初 荳蔻 梢頭 二月初
 春風十里揚州路 春風十里 揚州路
 卷上珠簾總不如 卷きて珠簾を上ぐる 總べて如かず

多情却似總無情 情多きは 却つて似る 總べて情無きに
 惟覺罇前笑不成 惟だ覺ゆ 罇前に笑わんとして成らざるを
 蠟燭有心還惜別 蠟燭に心有り 還た別れを惜しみ
 替人垂淚到天明 人に替わりて涙を垂れ 天明に到る
 (杜牧・贈別)

本稿での考察の基準としてどのような人物描寫を想定しているのか、具體例を擧げるのが分かりやすいと思うので、敢えて最初に掲げた。荒井健氏が「これこそ真正正銘の杜牧の絶勝」と讚えた作品だが(中國詩文選『杜牧』・筑摩書房・1974年)、ここには個別の時間と個別の空間にある私的な個人の人物像が見事に再現されている。われわれは詩のわずかな言葉を據り所にして、別れを前にした男と女の姿をありありと腦裏に浮

かべることができる。とくに注目したいのは二首目で、男の側のその一瞬を切り取った描寫は絶妙である。ここでは、人物によって何かが説明されたり主張されたりしているのではなくて、ただただ差別化された小世界が客體として提示されているのである。この詩に描かれたような人物像であれば、〈肖像〉(似姿)と呼べるのではないか。杜牧の「贈別」が例となるような、〈肖像〉と呼びうる人物描寫が實現するまでに、中國詩歌史はどのような道筋を辿ったのか、そのことについて考えてみたい。

人間を直接的な表現對象とするというのであれば、それは詩の發生當初から行われていたであろう。たとえば『詩經』「國風」では、その多くの詩篇で、戀愛のさまざまシーンにある女性がうたわれるほか、子を思う母親、ふるさとを慕う兵士、工事にたずさわる人夫、生活に苦しむ農民などが出てくる。「小雅」には、政治の場で苦惱する貴族が登場する。しかし、それらはまだ〈肖像〉とは呼べない。なぜならそれらは、あるカテゴリーに屬す人間を一般化して表現しているのであって、個としての人間への關心は希薄であつたと判断されるからだ。

では、「大雅」で周の始祖や王たちの事跡がさかんにうたわれるのはどうか。名前をもつた特定の個人が登場する初期の例には違いないが、それらもやはり、后稷や公劉、文王や武王の姿を具體的にイメージするものではない。要するに、(王の)偉大さを傳達したり、(王としての)ある

べき姿を教授するものなのである。

人間はすべて、何らかのカテゴリに分類されて生きていかざるをえない。ほとんどの藝術表現に言えることであろうが、初期の詩歌文學において、ある人物をとりあげる際、彼がどのような種類カテゴリーに属すかを表現することが優先されたのは、きわめて自然なことであった。とともに、表現の対象とする人間の種類には偏りがあり、それが時代によって變化していくということにも注意する必要がある。加納喜光氏は、「國風」の八割近くを〈戀歌〉とみなし、それらをさらに、「熱情・願い・誘い」・「喜び・楽しみ」・「悲しみ・嘆き・憂い」・「苦しみ・焦り」・「ふざけ・からかい」・「祝福・讃え・勵まし」という感情の質に應じて分類整理された（中國の古典『詩經』上・學習研究社・1982年）。「國風」の場合、壓倒的多數の詩篇が、戀愛にかかわる女性というカテゴリに属す人間を表現対象にしているわけだが、感情の種類においては多彩で、特に大きな偏りはないのである。

さて、詩歌の主要な部分を〈戀歌〉が占めるという傳統は、漢代になっても大きく變更されることはなかった。ただ、現存する資料に據るかぎり、その感情の幅はずいぶん狭いものになっている。すなわち、「悲しみ・嘆き・憂い」・「苦しみ・焦り」といった負の感情への偏りである。そのことは文人とのかかわりが指摘される作品に顯著で、その傾向は次の時代の詩歌文學の擔い手である建安詩人たちにも受け継がれていく。しかし、対象が狭まることによつて、人物描寫が新たな段階に踏み込んでいくことが可能となったようだ。〈肖像〉に向けての歩みは、そのころから始まったように思われる。

そこで本稿では、戀愛にかかわる負の感情にとらわれた女性像——その嚴密な意味にはこだわらないで便宜的に〈思婦の像〉と假稱する——が漢魏詩においてどのように描かれているか検証してみる。検証に耐える

作品として採りあげるのは、「古詩十九首」中の數首および建安詩人たちの若干の作例である。

二 「古詩十九首」

「古詩十九首」の中で、〈思婦の像〉を讀者（聴き手）の前に提示しようという意圖が読み取れる作品のうち、次に挙げる「其二」は、初め段階にある例として理解できる。

青青河畔草、鬱鬱園中柳。盈盈樓上女、皎皎當窓牖。娥娥紅粉粧、織織出素手。昔爲倡家女、今爲蕩子婦。蕩子行不歸、空牀難獨守。

（青青たる河畔の草、鬱鬱たる園中の柳。盈盈たる樓上の女、皎皎として窓牖まどに當たる。娥娥たる紅粉の粧、織織として素手を出だす。昔は倡家の女爲るに、今は蕩子の婦と爲る。蕩子 行きて歸らず、空牀は獨り守り難し。）

主人公は「蕩子」の妻。彼女の今の境遇が後半四句で簡潔に説明されるが、この詩の眼目が前半六句の描寫にあることは、容易に首肯されるであろう。素朴な表現ながら、主人公の姿態は具體的な映像として提示され、感覺を直接的に刺激する疊字がそれに効果的なアクセントを付與している。

「其二」の場合、〈思婦の像〉の背景として描かれた空間のはたらきに注目したい。つまり、人物の居る場所が特定化されることによつて、人物はその實在感を増しているように思われるからである。ただし、そこには時間は流れていない。「其二」は、いわば静止畫であつて、「樓上の女」は人形のように動かない。

人物像に命を吹き込むためには、時間的要素が、おそらくは空間的要素以上に必要であったと思われる。なぜなら、時間を抽象化した空間は、要するに、死の世界だからだ。時間は繰り返せない。「今」は二度と来ない。次に擧げる「其十七」で、思婦のおもいが「其二」よりも生き生きと身近に感じられるとすれば、それは「其二」にはなかった時間の流れがあるからではなからうか。

孟冬寒氣至、北風何慘慄。愁多知夜長、仰觀衆星列。三五明月滿、

四五蟾兔缺。客從遠方來、遺我一書札。上言長相思、下言久離別。

置書懷袖中、三歲字不滅。一心抱區區、懼君不識察。

(孟冬 寒氣至り、北風 何ぞ慘慄たる。愁い多くして夜の長きを知り、

仰いで衆星の列れるを觀る。三五 明月滿ち、四五 蟾兔缺く。客 遠方

より來り、我に一書札を遺れり。上に長く相思うと言ひ、下に久しく離別

すと言ふ。書を懷袖の中に置き、三歲 字 滅せず。一心に區區を抱くも、

君の識察せざるを懼る。)

作品世界の「今」は、冬の一夜。寒氣が到來し、北風がつり、星座は動き、月は滿ち、また缺けていく。三年前のあの時のように。あの時、思いがけずあなたの手紙を受け取った。あの嬉しかった出來事を胸に、わたしは今も變わらずあなたを思い續けている。なのに、あなたはまだ歸らない。

このように、對象とする人物を特定の時間と空間の中に具體的に位置づけることは、他の古詩や樂府にもひろく認められる。それは漢代詩の新しい側面と言えそうである。それによつて人物描寫が大きく前進したことは間違いない。だがそれにしても、「其二」と「其十七」の人物描寫が、大づかみで型にはまったものという印象は拭えない。人物の姿態に

個性はなく、そのしぐさも、人物の心情を説明するためという、必然性をもつた所作が選ばれている。

「古詩十九首」の〈思婦の像〉の多くは、様式化への意識に支配されているのである。その例をいまずし擧げると、たとえば「其十八」。状況設定は「其十七」と同じで、夫の歸りを待つ妻に、夫から綺あやぎぬが届けられる。妻はそれを用いて夜具に仕立てる。

客從遠方來、遺我一端綺。相去萬餘里、故人心尚爾。文綵雙鴛鴦、

裁爲合歡被。著以長相思、緣以結不解。以膠投漆中、誰能別離此。

(客 遠方より來たり、我に一端の綺を遺る。相去ること萬餘里、故人

心 尚お爾り。文綵は雙鴛鴦、裁ちて合歡の被と爲す。著るるに長相思(綿)

を以てし、縁ゆちるに結不解(かがり糸)を以てす。膠を以て漆中に投ずるが

ごとし、誰か能く此を別離せん。)

妻の所作は、彼女の夫への愛情が少しも衰えていないことを説明するために選ばれた、露骨に意味づけされた所作である。

そのほか「其五」では、思婦は直接その姿は描かれませんが、美しい高樓の中から、弦歌の哀切な聲を響かせる。「其八」では、夫婦の姿を連想させる植物の寓意と、やがて枯れ萎む蘭の花の寓意に包まれて、妻は夫の車の訪れをひたすら待ち續ける。「其九」では、遠くにある相手に贈るために、女は香り高い奇樹の花を折りとつて胸に抱く。

登場人物はこのようにいかにもそれらしい計算ずくの動きを見せるが、それはあたかも操り人形の動きのようで、この世に實際に生きている人間の姿を彷彿させるものとは言いがたい。

さて、こうした「古詩十九首」の描寫と、冒頭に掲げた、杜牧の「贈別」にうたわれる男の姿——別れを前にして、無理に笑って見せようと

するが、みにくく顔がゆがんだだけ。言葉もなく、蠟燭の垂れつづける口ウをじつとみつめる——との違いは明らかだが、そもそもその原因はどこにあるのだろうか。

おもうに「贈別」では、日常のふとした一瞬のポーズ、本人は意圖しない自然なしぐさを把握することによって、その日の、その場所の、その人物の像が再現されているのである。個別的な状況における、個の行為としての、何でもないような、わずかな身振りに視線を注ぐこと、言いかえれば、表現されるものを選択における種の恣意性が、對象の個別的な實在性を讀者に印象づける。そのことに、上擧した「古詩十九首」の作者は、まだほとんど氣付いていない。

だが、次に擧げる「其十六」はどうだろう。

凜凜歲云暮、蝮蛄夕鳴悲。涼風率已厲、遊子寒無衣。錦衾遺洛浦、同袍與我違。獨宿累長夜、夢想見容輝。良人惟古歡、枉駕惠前綏。願得常巧笑、攜手同車歸。既來不須臾、又不處重闈。亮無晨風翼、焉能凌風飛。眇眇以適意、引領遙相睇。徒倚懷感傷、垂涕沾雙扉。

(凜凜として 歲 云に暮れ、蝮蛄 夕に鳴き悲しむ。涼風 率かに已て厲しく、遊子 寒くして衣無けん。錦衾 洛浦に遺れ、同袍 我と違えり。獨り宿して長夜を累ね、夢に想いて容の輝けるを見る。良人 古の歡を惟い、駕を枉げて前綏を惠む。願わくは常に巧笑し、手を攜えて車を同じくして歸るを得ん。既に來りて須臾もせず、又重闈に處らず。亮に晨風の翼無くんば、焉んぞ能く風を凌いで飛ばんや。眇眇して以て意に適え、領を引ばして遙かに相睇む。徒倚して感傷を懷き、涕を垂れて雙扉を沾す。)

全二十句は「古詩十九首」の中で最長だが(他に「其十二」が二十句からなる)、表現には無駄がなく、周到に練り上げられた作品世界——冬の

ある日(夜)のできごと——が句を追って展開されていく。全體は三つの部分から構成される。順に見よう。

〔第一句く六句〕導入部として、思婦の「今」の時間と状況が説明される。

——歳の暮れ、蝮蛄の聲がもの悲しく聞こえる夕方、冷たい風がにわかに激しく吹きつける。その風によって、思婦のおもいは、旅に出ていまごろは寒さに難儀しているであろう夫へと連なっていく。かつては夜着を共にしてこんな寒さを二人でしのいだのに、いま自分はこの洛水の浦(固有名詞としての地名は、人物の個別化にいささかの貢献をしているであろう)で、ひとりあなたをお待ちしている。

連想の自然さを認めるべきであろう。また、提示される事柄はこれまでに見た例に較べて限定的で、具體性と日常性が強まっているように思われる。

〔第七句く十四句〕導入部の六句は、要するに、主人公の「夢想」を導き出すために選ばれた表現であった。ここでは、この詩の中心となる、思婦の獨り寝の夢が描かれる。

——夢の中で、夫は車をわざわざこちらに向けてやって来て、私に「前綏」(車の引き綱)を持たせてくれた。ああ、この嬉しき。このまま同じ車で手を取り合つて歸りたい。けれど氣がつけば、あなたはこの部屋にいない。

十句の「惠前綏」は、李善によれば、『禮記』「昏義」の「(婿)降りて出でて婦の車を御し、而うして婿綏を授く」にもとづくという。『禮記』「昏義」では、結婚の儀禮の一環である親迎の儀について次のように説く。——新郎は新婦の家に向うき、新婦を兩親から申し受けるべく拜禮した後、新婦の車を御す。その際、新婦に前綏(車の引き綱)を持たせる。輪を三周させたあと新婦の家の御者と換わり、新郎は自分の車に乗り換

えて、新婦の車を先導して家に歸る。

「其十六」では、『禮記』の他に『詩經』の表現も多用されており、作者に古典の知識があつたことは間違いない。しかも、古典の語彙を自らの作品の言葉として使いこなしている。讀者は、したがって、典故の指示する意味を理解したうえで、それをもう一度作品に戻して、作品を構成する言葉としてのほたらきを吟味する必要がある。

つまり、思婦は、單に夫が歸つてきた夢を見たのではなくて、夢の中で、二人の最も幸福な思い出である婚禮のときに戻つたのである。そのことを見落とすと、この詩の解釋はほとんど成立しない。

〔第十五句〜二十句〕終結部。夢から覺めた後の思婦の心情としぐさが描かれる。選ばれた動きは讀者の豫想を超えるものではないが、それにしても、何かを聲高に主張するのではなくて、前段から自然に導かれた身振りや表情ではある。かくして作品世界は穩やかに閉じられる。

「其十六」では、思婦に起こつたささやかな出来事が、時間を追つて再現されていると言えよう。目指されたのは、個としての思婦の姿のリアリスティックな再現である。ここに描かれた人物像は、先に見た様式化への意識に支配された〈思婦の像〉とはもはや同列に扱えない。

個別性への志向は、次の「其十九」にも認められるように思う。

明月何皎皎、照我羅牀幃。憂愁不能寐、攬衣起徘徊。客行雖云樂、不如早旋歸。出戶獨彷徨、愁思當告誰。引領還入房、淚下沾裳衣。

(明月 何ぞ皎皎たる、我が羅の牀幃を照らす。憂愁して寐ぬる能わず、衣を攬りて起ちて徘徊す。客行は樂しと云うと雖も、早く旋歸するに如かず。戸を出でて獨り彷徨す、愁思 當誰にか告げん。領を引ばして還りて房に入れば、涙下りて裳衣を沾す。)

讀者に提示されるのは「我」の視點で描かれた人物像だが、描かれた「我」はごく普通の等身大の女性であるように思える。「我」を旅人とする説もあるが採らない。彼女にその夜、何か特別な事件が起こるわけではない。特別な行動や感情が示されるわけでもない。では作者は、何のために、その人物を描いたのか。

人物像を描くこと自體が目的であつたと考えるべきであろう。しかし、それは實は、これまで見てきた〈思婦の像〉を描いた作品すべてに共通する態度でもあつた。つまり作者は、それらの作品において、自己表出や批判・教訓といったメッセージ性——言志の傳統——を追求しているのでないのである。

しかし問題は、それがどのように具體化されたかである。「其十九」が傑出してゐるのは、憂愁に苦しむ思婦の姿が生身の個人として立ち現れるという幻想を讀者に抱かせることに成功しているからではなからうか。おおげさな芝居がかつたしぐさではなくて、日常的で卑近な身振りや表情や發言が眞實性をうむことに、「其十九」の作者は氣付いたようである。

三 建安詩

建安詩人もこのんで〈思婦の像〉を描いている。言うまでもなく、そこには「古詩十九首」が大きな影を落としている。たとえば曹丕の七言詩「燕歌行・其一」は、「古詩十九首」中のいくつかの作品から詩句を自在に取り込み、思婦の世界を再構成している。建安詩人においては、新しい〈思婦の像〉を創造するよりも、既成のイメージに近づけようとする態度の方が支配的であつたことをまず指摘したい。建安詩人の前に〈思婦の像〉の基本的なイメージはすでに定着していたと考えられるのである。とはいえ、もちろん、古詩の世界の單なる繰り返しに満足していた

わけではない。まず、曹植の「七哀」を見る。

明月照高樓、流光正徘徊。上有愁思婦、悲嘆有餘哀。借問嘆者誰、言是客子妻。君行踰十年、孤妾常獨棲。君若清路塵、妾若濁水泥。浮沈各異勢、會合何時諧。願爲西南風、長逝入君懷。君懷良不開、賤妾當何依。

(明月 高樓を照らし、流光 正に徘徊す。上に愁思の婦有り、悲嘆して餘哀有り。借問す 嘆ずる者は誰ぞ、言う 是れ 客子の妻なりと。君行きて十年を踰え、孤妾 常に獨り棲ぬ。君は清路の塵の若く、妾は濁水の泥の若し。浮沈 各おの勢を異にすれば、會合 何の時に諧わん。願わくは西南の風と爲り、長逝して君が懷に入らん。君が懷 良に開かずんば、賤妾 當に何れにか依るべき。)

場面設定は「其二」あるいは「其五」と重なる。それらを基にして、曹植は、しかし従来とは違った作品世界を創造している。その方法は、一讀して分かるっており、思婦の(その背景をも含めた)外觀の描寫は簡潔にして——粗略にするというのではなくて、象徴性の高い表現に絞り込んで、第七句以降において、思婦のせりふの充實に努めるということであつた。思婦の外觀を一新することは難しくても、主人公自身の言葉によつてその内面を詳しく描出することであれば、開拓の餘地は大きかつたのであろう。ただしここでの曹植は、比喻を驅使したせりふを工夫することの方にちからを注いでいる。そのため、主人公の内面を説明するといふよりも、機知的なおもしろさが際立つことになつた。

その他、思婦のせりふを有効に使つた作品は多いが、ここではもう一首、徐幹の「室思」を擧げよう。それは、ながく離ればなれでいる「君」に對する「我」の語りかけで終始する、一章十句全六章から成る力作で

ある。すべてを引く餘裕はないので、印象的な詩句のみ摘出する。

不聊憂飢食、慊慊常饑空。端座而無爲、髣髴君容光。(其二)
(飢食を憂うるに聊らざるに、慊慊として常に饑空なり。端座して爲す無く、髣髴たり 君が容光。)
人生一世間、忽若暮春草。(其二)

(人の一世の間に生くるは、忽として暮春の草の若し。)
自君之出矣、明鏡暗不治。思君如流水、何有窮已時。(其三)
(君の出でし自り、明鏡 暗きを治めず。君を思ふは流水の如し、何ぞ窮已の時有らん。)
故如比目魚、今隔如參辰。(其五)

(故は比目の魚の如くなりしに、今は隔たること參辰の如し。)
全篇をとおして、主人公の今の状況と思ひの丈が綿綿と綴られているが、作者の關心は、具體的な姿態や行動といった思婦の外觀に視線を注ぐよりも——外觀の描寫は古詩の表現を踏襲することが多い——その内面に踏み込むことに傾いている。直接目にするにはできない、それ故に的確に表現することは難しい主人公の内部世界を、讀者を惹きつける氣の利いたせりふによつて、手を變え品を變えてあぶり出そうとしているのである。

このように、作品を構成するのに思婦のせりふを多用するということが、建安詩人の多くの作品に指摘できる。その一方で、對象の視覺的な映像をその個性性において再現しようという意欲——個への眼差し——は、いささか後退したと言へるかもしれない。しかし、それを作品としての後退とは言ひ切れぬであろう。主人公の内面を説明するせりふは、作者の創造にかかるものであり、そこに作者の個性の發現——個の眼差

し——を感じるからである。つまり、思婦をうたうことが、それによつて自らの詩人としての能力を誇示するという、廣い意味での作者の自己主張の手段となつたように思われるのである。

ちなみに、〈思婦の像〉を描くことによる自己主張は、次のような特異な作品も生み出している。曹植の「種葛篇」と「浮萍篇」である。その内容はいずれも、夫に棄てられた妻が、結婚した頃の幸福な日々を回想し、棄てられたいまの状況を切々と訴えるというものである。「種葛篇」の後半部、第十三句から引く。

出門當何顧、徘徊步北林。下有交頸獸、仰見雙棲禽。攀枝長嘆息、淚下沾羅衿。良馬知我悲、延頸對我吟。昔爲同池魚、今爲商與參。往古皆歡遇、我獨困於今。棄置委天命、悠悠安可任。

(門を出でて正に何をか顧みるべき、徘徊して北林を歩む。下に頸を交うる獸有り、仰ぎて雙び棲む禽を見る。枝に攀じて長嘆息し、涙下りて羅衿を沾す。良馬 我が悲しみを知り、頸を延べ 我に對して吟ず。昔は池を同じくする魚爲るに、今は商と參爲り。往古 皆 遇うを歡びたるに、我は獨り今に困しむ。棄置して天命に委ねんとするも、悠悠として安んぞ任う可き。)

主人公が目にするのは寓意のあらわな光景であり、思いを吐露する言葉は類型的である。表現は豊かになつてはいるが、多くは既成の發想が型どおりに繰り廣げられる。展開されるのは要するに人工的な世界であり、これまで見てきた〈思婦の像〉とはいささか様相を異にする。そもそも曹植はなぜこのような作品を作つたのか。〈思婦の像〉を描くこと自體が目的であつたとは思えない。

〈思婦の像〉を描くことはあくまでも手段であつて、目的は別の所に

あつたと考えるべきであろう。まさにそのとおりで、それが廣く受け入れられてきた解釋でもあつた。すなわち、ここでの夫と妻は、君と臣の比喩であつて、棄てられた妻には、當時の曹植自身の状況が假託されているのである。ただそうなると、もはや本稿のあつかう範圍からは逸脱していると云わねばなるまい。

さて、こうして見てくると、建安詩人たちが描く〈思婦の像〉の世界は、確かに前代に較べて擴大し充實してはいるのだが、〈肖像〉表現への途ということに限つていえば、あくまでも前代の延長であつて、基本線において大きな變化はなかつたとみなさざるをえない。ただ、變化の兆しとして、次の一點については觸れておきたい。それはモデルの問題である。

嚴密に言えば、〈肖像〉には、實在する特定のモデル——有名か無名かは問わない——が不可缺である。「古詩十九首」の〈思婦の像〉にモデルがあつたかどうかは難しい問題だが、少なくとも明言されることはない。しかし建安詩人は、實在の女性をモデルにした詩を作り始めている。今に傳わる作例は多くないが、曹丕には、「于清河見晚船士新婚與妻別」(徐幹の作ともいう)、「于清河作」、「代劉蕙出妻王氏」があり、「代劉蕙出妻王氏」には、次のような序が附いている。——「王宋なる者は、平虜將軍劉勳の妻なり。門に入りて二十餘年なり。後勳 山陽の司馬氏の女を悦び、宋に子無きを以て之を出す。還りて道中に於いて、詩二首を作る。」(『玉臺新詠』卷二による。『玉臺新詠』では詩を王宋の作とするが、實は曹丕が王宋に成り代わつて作つたものである。)また曹植には、三十四句から成る「棄婦詩」があり、それも劉勳の妻王宋をモデルにしているとするのが通説である。ただし、上記のモデルを有する作品においても、人物描寫については、他の〈思婦の像〉を描いた詩と較べて特に大きな違い

は認められない。「棄婦詩」の第十九句以降の十句を引く。

憂懷從中來、嘆息通鷄鳴。反側不能寐、逍遙於前庭。時踏還入房、肅肅帷幕聲。舉帷更攝帶、撫絃彈素箏。慷慨有餘音、要妙悲且清。

(憂懷 中つら從り來たり、嘆息して鷄鳴に通ず。反側して寐ぬる能わず、前庭に逍遙す。時踏して還つて房に入れば、肅肅たり 帷幕の聲。帷を舉かげ更に帶を攝とえ、絃を撫して素箏を彈ず。慷慨して餘音有り、要妙として悲しく且つ清し。)

具象的な映像を喚起する表現ではある。しかし、ここからモデルの個性を読みとるのは難しい。つまりここでも、古詩を超えるということよりも、古詩によつて培われてきたイメージに近づけようという、ある種の理想化への意欲の方が勝っているように思う。

だが、それにしても、實在のモデルを描く〈思婦の像〉が出現したという事實は重要であろう。そのことは賦のジャンルではいつそう盛んであった。それがやがて、人物描寫を次の段階へと推し進めるであろうことは充分豫測される。私はここで、たとえば西晉の左思の「嬌女詩」を想起しているのだが、すでに紙幅が盡きた。次稿を期したい。

(滋賀大學教育學部教授)