台大日本語文研究第 6 期
2004 年 6 月，頁 35-60
特邀稿件

平安朝漢詩人與唐詩

興膳 宏*

摘 要

日本文化是長期在中國文化的影響之下發展而成。雖然中國文化最早是經由朝鮮半島傳入日本，但之後由於奈良平安朝時期派了遣唐使所以才得以直接與中國交涉。因此，日本的知識份子對漢學的素養及漢詩的創作能力就快速的提昇。但是九世紀末由於遣唐使的廢止，在日本的中國式教養逐漸低落，但是也因此發明了假名，而發展了獨自的國風文化。

之後，由於五山文學的興盛，在江戶時代以中國古典爲對象的漢學及漢詩的創作極爲興盛。對日本的知識份子而言，中國給予他們的印象就像聖地一般，在學問上，他們學習儒學的教養是列爲第一考量，在文學上以漢詩及日文創作有了高度的價值，同時也備受尊重。江戶中期以後的「國學」就是在這個潮流之中出現的反對的聲音，由於中國文化的水平提昇，導致日本國學論者對於它的反動。另外，由於日本知識份子關心純日本的東西，因此出現高唱國學的現象。這可以說是大約經過七百年的週期再度的呈現。

進入近代以後，由於大量的西洋文化流入日本，中國文化已經不再具有舊時代的絕對價值，相反的從這個時間點開始，所謂的舊「漢學」，以不同的性格出現，同時也是日本人真正研究中國古典的開始。以此相對性的視點，可以面對中國古典研究的事實，這是很大的起因。本文以此觀點爲出發的京都學者們的事跡爲主，探討近代中國古典學的演變。

關鍵詞：《懷風藻》、平仄、空海、雜言體、遣唐使

臺灣大學學術期刊資料庫

*日本國立京都博物館館長；日本國立京都大學名譽教授

Tang Poetry and the Heian Poets Writing Chinese Poetry

Kozen, Hiroshi*

Abstract

Japanese culture is gradually influenced and formed by Chinese culture. At first through Korean Peninsula, but in Nara and Heian Periods, Japan sent the special envoys to the Tang Dynasty, and came into direct contact with China. At that time, most of the Japanese intellectuals knew how to write Chinese poetry and had great cultivation of Sinology. In the end of the ninth century, Japan stopped sending the special envoys, and the cultivation of Sinology declined by degrees. But at the same time, Japan invented “kana” (Japanese syllabic script), and developed its own cultural style.

In Edo Period, as a result of the vitality of the Gozan Literature, Sinology and Chinese poetry were popular again. But sometimes things will turn into their opposites when they reach the extreme. Just because Chinese culture and Confucian scholarship had a powerful influence, Japanese culture and scholarship rose abruptly in the middle of Edo Period.

Key words: *kaihuusou*, tonal patterns in classical Chinese poetry, kuukai, rhymed phrases of individual characters, the special envoys sent to the Tang Dynasty

臺灣大學學術期刊資料庫

* Director of Kyoto National Museum; Emeritus Professor of Kyoto University

平安朝漢詩人と唐詩

興膳 宏*

要　旨

日本最古の漢詩集は、七五一年に成った『懐風藻』であり、七世紀後半の近江朝から八世紀の奈良朝に至る六十四人の作者による百十六首の詩を収めている。作者は天皇を中心とする宮廷詩人たちで、公的な宴席などで作られた詩が多く、詩型でいえば五言八句の律詩形式の作品が多数を占める。詩風は、王勃・駱賓王など初唐詩人に範を仰いでいるが、平仄などの面でまだ十分に律詩の規律を習得できておらず、六朝風の名残を引きずっているところが多分にある。

本格的な漢詩の興隆期は、都が平安京に遷って間もない九世紀の初め、嵯峨天皇の弘仁年間（八一〇ー八二三）に訪れた。この時期に相継いで成立した『凌雲集』『文華秀麗集』『経国集』という三つの勅撰漢詩集の存在が、何よりも雄弁にその事実を物語っている。この時期になると、従前からの五言律詩の形式に加えて、七言律詩や七言絶句など七言詩が詩人たちに愛好され、詩型の中心が次第に七言に移っていった。遣唐使の派遣を通じて、中国でより新しい詩型として流行しつつあった七言詩をいち早く取り入れた成果であろう。

作者はやはり宮廷詩人たちで、公的な宴席などの場における唱和の詩が主となっていることは前代と変わらないが、平仄や粘法など律詩の形式をほぼ完全に習熟している点では、大きな進歩が見られる。この時期の漢詩は、詩法の上で、初唐後期の詩型完成の域に近づきつつあったといえよう。しかし、漢詩が日本人にとって外国語

臺灣大學學術期刊資料庫

*日本国立京都博物館館長；日本国立京都大学名誉教授

による詩であったこともあって、魂に訴えかける真に優れた作品を生み出すには至らなかった。

唐の詩人は即興的な感興を詠ずるために今体詩を用い、複雑な思想・感情を表わすために古体詩を用いたが、平安朝詩人の詩は一方的に今体詩に傾いている。その中で、空海の詩は、今体詩よりも古体詩が多く、しかも長編の作が多いことで異彩を放っている。また、空海よりも一世代後の菅原道真は、詩の質量ともに本格的な詩人といえる大きな存在で、主題による古体と今体の使い分けをはっきりと意識しており、日本漢詩に一つの画期をもたらした。

キーワード:『懐風藻』、平仄、空海、雑言体、遣唐使

臺灣大學學術期刊資料庫

平安朝漢詩人與唐詩

興膳 宏 著、蔡毅 譯*

一、

日本最早的漢詩集，是成書於 751 年（天平勝寶三年）的《懷風藻》。該書序（撰者不詳）末云“于時天平勝寶三年歲在辛卯冬十一月也”，即比現存最早的和歌集《萬葉集》（759 年以後成書）至少早出現十年左右。序文中關於所收的作品，有以下的表述：

> 遠自淡海，云暨平都，凡一百二十篇，勒成一卷，作者六十四人。

就是說，該書共收從七世紀後半近江（淡海）朝至八世紀奈良朝的作者六十四人，詩一百二十首。但現存《懷風藻》的實際詩数爲一百一十六首，少了四首。作者是以天皇爲中心的宮廷詩人，其中尤以奈良朝詩人居多。因此我們可以概而言之，《懷風藻》是一部從七世紀後半至八世紀中葉的宮廷詩人們的詩集。

從詩型來看，在一百一十六首詩中，五言詩有一百一十首，而七言詩僅有六首。五言詩中，八句詩最多，有七十四首；另有四句詩十九首，十二句詩十首，十六句詩二首。五言八句詩幾乎都是“應詔”等朝廷公宴上的作品，以及同人集會賦句的“七夕”之類題詠之作。這種社交性的應酬唱和，構成了《懷風藻》的基調。

例如，五言八句詩 65 下毛野蟲麻呂《秋日於長王宅宴新羅客》（以下註有阿拉伯数字編號的作品，皆據小島憲之校註《日本古典文學大系》69 所收《懷風藻》，1964 年，岩波書店），是他在以左大臣之尊權傾一時、並身爲宮廷文學沙龍中心人物的長屋王宅邸舉行的君臣宴集上作的，並冠有蟲麻呂作的序。宴會主人長屋王自己的詩，則應是 68《於寶宅宴新羅客》。在這前後，還收有參加宴會的其他臣僚的作品，詩型全部統一作五言八句。這裡且將以《秋日於長王宅宴新羅客》爲

* 興膳宏：日本京都大學名譽教授暨京都國立博物館館長；蔡毅：日本南山大學外國語學部教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

題賦詩的作者姓名依排列順序列舉如下：60 背奈行文，63 刀利宣令，71 安倍廣庭，77 百濟和麻呂，79 吉田宜，86 藤原總前，共有六首。

在這些詩中，每篇題下都有“賦得風字”“賦得稀字”“賦得前字”等註記。其意爲宴集時將“風”“稀”“前”等韻字以抽籤形式分給與會者，然後各自用指定的韻字作詩。詩型皆用五言八句的共通形式，則顯然應該是一種彼此認同的默契。

52 山田三方的《秋日於長王宅宴新羅客》，同樣有三方本人的序，但沒有“賦得某字”那樣的題下註記。這很可能是不同時間在同樣的宴席上的作品。與此形式相同的，則有 62 調古麻呂之作。長屋王宅邸宴席上的詩作，在別處還可以看到。題詠“七夕”的詩，收有 33 藤原史、53 山田三方、56 吉智首、74 紀男人、76 百濟和麻呂、85 藤原總前等六首，雖然不能遽斷，但大概也是同時同地的唱和之作。

像這樣在同一個宴席上君臣用相同形式競技作詩的風雅遊戲，中國從六朝時期以後常常舉行，到了唐代，其方法更加巧妙嫻熟，經過這種長期的積累，五言律詩的詩型乃漸次成熟。那麼，《懷風藻》的詩人們，又是怎樣學習彼岸流行詩風的呢？小島憲之氏認爲，自始於養老年間（718—724）的長屋王時代以還，初唐詩人，特別是王勃、駱賓王的詩曾風靡一時，《懷風藻》中可以找到很多模仿這兩個人詩作的痕跡（《懷風藻》解説 14 頁）。他還認爲，在他們的文集裡經常可以看到的“詩序”的形式，也被照樣採用，我們從前云下毛野蟲麻呂和山田三方的詩序中，可以明顯地看到這種影響的印痕。衆所周知，《王勃集》唐写本的卷二十八、二十九、三十残卷僅存於日本，正倉院文書裡也留存了不少“詩序”。《駱賓王文集》一卷雖爲逸書，但因正倉院文献錄有其名，我們也不難想像它和《王勃集》一樣，曾給當時的詩人以一定影響。

長屋王的時代，從時間上來説，相當於盛唐時期，但當時的詩人們也許並沒有接觸過李白、杜甫的詩。編纂於九世紀末的《日本國見在書目錄》，盛唐詩人中錄有王維、王昌齡、張説的文集，但沒有杜甫，李白則僅錄有《李白歌行集》三卷。可是，在與中國大陸往来不便的

臺灣大學學術期刊資料庫

那個時代，出現這種現象毫不足怪，詩人們還是以既往的六朝詩或初唐詩爲範本，爲盡可能接近唐人的水準，而殫精竭慮，瀝血嘔心。

在中國，詩人們在宴席上唱和作詩時，預先對詩型、詩題、押韻等做一個共通的設定，在這個必須遵守的規範中互爲競技，一較短長，這種傾向從五世紀末南齊永明年間以後漸趨明顯，並最終定型。具體而言，即詩型取五言八句，也就是唐以後的五言律詩；詩題或者是諸如“七夕”之類常題，或者是預先準備好的其他詩題，分配給各人，叫做“分題”；押韻則以“賦得…”的方法，叫做“分韻”。

王勃、駱賓王的文集裡，就有很多這樣的作品。例如，王勃有《上巳浮江宴韻得阯字》（五律），《春日宴樂遊園賦韻得接字》（五律）等詩，駱賓王也有《秋日餞陸道士陳文林得風字》（五律）、《送王贊府上京參選賦得鶴》（五律）。這些都是五言律詩。用七律的形式寫的作品當然也有，王勃著名的七律《滕王閣》即爲一例。說明該詩寫作背景的《秋日登洪府滕王閣餞別序》的末尾，有“一言均賦，四韻俱成”，可知這是在多人與會的餞別宴席上，用分韻的方法創作的。前云下毛野蟲麻呂《秋日於長王宅宴新羅客序》的結尾，也說“人探一字，成者先出”，這就明確地告訴我們，奈良朝的詩人們是倣効了唐詩的這種方法。

然而我想，《懷風藻》的詩人們所景仰的典範，決不會僅僅限於王勃、駱賓王。因爲王、駱文集中所收的詩，祇是他們在集團唱和時自己的作品，而應當作於同時的其他詩人的作品，並沒有收錄，因而無法充分把握唱和的整體狀況。但我們完全可以設想，關於當時創作的場景，是不是還曾經存在過能夠更加全面地提供各種信息的其他詩集呢？

僅留存於日本的唐人撰唐詩集之一，爲《翰林學士集》零本一卷。《翰林學士集》這一書名，是日本人臨時命名的，並不能正確反映該書的內容。關於該書的版本源流，這裡不予具論，其內容均爲唐太宗與群臣唱和之作，共五十一首，分爲十三組。唱和的中心人物大多是許敬宗，可以推測這部詩集的成立和他有特別的關係。例如，第三組

臺灣人文學術期刊資料庫

以《五言奉和侍宴儀鸞殿早秋應詔》爲題，打頭的是太宗的五律《賦得早秋》，長孫無忌、楊師道、朱子奢、許敬宗四人的五律四首緊隨其後。此外，最後的第十三組題爲《奉和詠棊，應詔》，排在最前面的仍是太宗的五律二首，其後是相同形式的許敬宗、劉子翼以及失名某的唱和詩各二首。成於許敬宗之手的《五言侍宴中山詩序》的最後，有“爰詔在列，咸可賦詩，各探一字四韻”之語，可知依然是用分韻的方法。可以推想，不僅僅是一部《翰林學士集》，像這樣的詩集還曾經有過不少，它們都曾爲日本漢詩人提供過適於効法的範本。

爲了檢視《懷風藻》的詩人們在多大程度上掌握了五言律詩的形式，依論證的程序，首先需要確認五律的標準形式。就五言律詩而言，其詩法有兩種類型，首句最初二字（特別是第二字）以仄聲始者爲仄起式，以平聲始者爲平起式。下面且錄示這兩種形式。（○爲平聲，●爲仄聲，◎表韻字。）

〔仄起式〕

1 ●●○○●
2 ○○●●◎
3 ○○○●●
4 ●●●○◎
5 ●●○○●
6 ○○●●◎
7 ○○○●●
8 ●●●○◎

〔平起式〕

1 ○○○●●
2 ●●●○◎
3 ●●○○●
4 ○○●●◎
5 ○○○●●
6 ●●●○◎
7 ●●○○●
8 ○○●●◎

但是我們必須注意到，這種格式其實是很久以後律詩詩型完全定型時的產物，在被奈良朝詩人尊爲典範的初唐詩人的時代，還沒有出現如此明白確定的“詩譜”。自六朝以来，從追求四聲和諧的“四聲八病”說，到努力使平仄相協互適，這種調試、規範詩歌聲律的嘗試，一直在積極地進行。而初唐時期，正是一方面八病說仍被奉行，但另一方面又向整合爲平仄對應過渡的時期。關於這一時期的平仄規律，空海根據唐代詩法著作編撰的《文鏡秘府論》六卷，能爲我們提供最

臺灣人文學術期刊資料庫

確切的資料。其西卷“文二十八種病”第三“蜂腰”項，引隋代劉善經之説云：

> 又第二字與第四字同聲，亦不能善。此雖世無的目，而甚於蜂腰。

“蜂腰”是“八病”的第三條，指五言詩的第二字和第五字忌同聲，但隋代的詩人們已經意識到，第二字和第四字同聲，其實更應該避忌。這就是所謂“二四不同”的原則。《文鏡秘府論》天卷“調聲”項，作爲“二四不同”的補充，又引了初唐詩論家元兢的“換頭”説。“換頭”別名“拈二”，即五言詩第二字的平仄，相鄰兩句之間必須交替互換，這樣必然導致第四字之間也平仄更替。這實際上相當於後來的“粘法”。可以認爲這曾經是初唐時期五律詩法的核心規律。

綜上所述，一句之中平仄的重點是第二字和第四字，這兩字必須平仄交替。也就是說，如果第二字是平，第四字就是仄，反之第二字是仄，第四字就必須是平。此即所謂“二四不同”。而且，一聯二句出句與對句的第二字和第四字，平仄也必須是相反的。再者，相隣兩聯的平仄關係，如第二句和第三句的第二字、第四字，平仄則必須相同。依此類推，第四句、第五句及其以後也是一樣。此即所謂“粘法”。可以說“二四不同”和“粘法”，在處於律詩形成過程中的初唐，成爲聲律上的基本規則。

除了平仄規則，律詩的中間第三句和第四句（頷聯）、第五句和第六句（頸聯），還要求必須由對句構成。這應該也是逐漸自然形成的約定俗成的慣例。第一、二句（首聯）也可以是對句，但並非必要。第七、八句（尾聯）作對句的例子不是沒有，但十分罕見，一般都是僅此一聯用散句（非對句）作結。

如果我們把上述規律視爲初唐詩人普遍認同的基本知識，以此爲前提來檢視《懷風藻》的五言八句詩，就可以發現完全遵守這種律詩規則的作品雖然極少，但確實存在。現介紹其中一首，53 山田三方《七夕》：

1 金漢星榆冷

臺灣大學學術期刊資料庫

2 銀河月桂秋
3 靈姿理雲鬢
4 仙駕度潢流
5 窈窕鳴衣玉
6 玲瓏映彩舟
7 所悲明日夜
8 誰慰別離憂

第三句的後三字應該是○●●，但這裡的●○●在習慣上也是允許的。

然而，在《懷風藻》的五言八句詩中，完全符合律詩規則之作，祇是極少数，大多數作品僅僅符合“二四不同”的条件，而未能顧及“粘法”。試舉一例，69 長屋王《初春於作寶樓置酒》。

1 景麗金谷室
2 年開積草春
3 松烟雙吐翠
4 櫻柳分含新
5 嶺高闇雲路
6 魚驚亂藻濱
7 激泉移舞袖
8 流聲韻松筠

這首詩的第一句第二字“麗”爲仄聲，這樣第四字就應該是平字，可是出現的是仄聲“谷”，不符合“二四不同”。第二、三、四句都遵守規則，平仄交替，但第五句以下平仄又發生了舛誤。至於長屋王是否通曉“二四不同”和“粘法”，因爲他有《於寶宅宴新羅客》那樣堪稱完璧的合律之作，所以決不會不具備這方面的知識。以《萬葉集》歌人著稱的大伴旅人，其 44《初春侍宴》，也還是可以找出一點平仄紊亂的破綻：

1 寬政情既遠
2 迪古道惟新
3 穆穆四門客

臺灣大學學術期刊資料庫

4 濟濟三德人
5 梅雪亂殘岸
6 煙霞接早春
7 共遊聖主澤
8 同賀擊壤仁

這首詩第一句的“政”和“既”，第四句的“濟”和“德”都是仄聲，不合規則，但除此以外，其他都吻合律詩的条件。也可能是他把“濟”字誤認作平聲了。可以推想，大伴旅人已經基本上掌握了五律的作法，但在正確運用上還有點力不從心。其實，在《懷風藻》詩人中，旅人的詩尚屬上乘，平仄混亂、不辨涇渭者大有人在，可見詩人們的個人水平還有高下之差。

與平仄認識的不足相比，對句方面則幾乎沒有問題。上面所引的三首詩，對句都接榫合縫，而且除了頷聯、頸聯，首聯、尾聯也跡近對偶，似乎傾注了過多的熱情。這樣反而使全詩構造顯得單調，韻律也不免受到損傷。而對句的基本功用，在於通過其外在表現和內在意蘊的兩兩相對，來凸現均衡勻稱之美。得其要旨，適時而用，才能獲得理想的對稱効果。與此同時，與主角對句相應的配角散句，也悄然發揮著潛在的作用，對此也不可忽視。如果所有的句子都爭唱主角，這出戲的効果就可想而知了。

總之，《懷風藻》的詩人們爲了學習當時最時髦的初唐詩風，耗費了相當多的心血。但究其成果，至少在實踐這一層面，盡管他們全力以赴，其作品中仍不免殘留了很多六朝詩風的孑遺。

那麽，當時的日本文人們，又是通過什麽方法來區別漢語平仄的呢？因爲日語中吸收的漢字發音，不管是漢音還是呉音，四聲之中除了入聲可以用促音区分外，平、上、去三聲完全無法判断。據《養老令》（養老二年，718 年制定）的“學令”，大學、國學經書的學習方法是：

凡學生，先讀經文，通熟，然後講義。

即學生要先用漢語誦讀經文，能夠背誦以後，再聽取博士、助教關於

臺灣大學學術期刊資料庫

内容的講授。這是一種祇念不講的“素讀”，但和後世“訓讀”方式的素讀不同，是直接用漢語讀音來念的。爲此在大學寮裡，還設有傳授漢語語音的“音博士”（從七位上）（“職員令”）。而音博士的擔當者，很可能就是大陸來的“渡来人”。盡管這祇是關於經書的學習，但由此可知，只要是在大學學習過的人，都多少具備了漢語語音的一般知識。

《日本國見在書目錄》的小學家類，除了陸法言《切韻》五卷，還著錄了王仁煦、孫愐等人編纂的各種《切韻》改訂版，可見能借以正確了解漢語語音的文獻，至少在中央朝廷是相當完備的。菅原道真之父菅原是善（812—880）在其晚年的最後階段，還曾把陸法言以後十三家的《切韻》匯編爲《東宮切韻》二十卷（已佚）。

二、

在遷都平安京後不久的九世紀初，日本漢詩迎來了最初的興盛。這就是嵯峨天皇弘仁年間（810—823）。漢詩興盛最有力的證明，是這一時期出現的三種勅撰漢詩集。首先是《凌雲新集》（通称《凌雲集》）一卷，據該書序言，共收有延曆元年（782）至弘仁五年（814）的詩人二十三人，作品九十首。其次是《文華秀麗集》三卷，其成書狀況序中沒有明言，據小島憲之氏的研究，大約成書於弘仁九年（818）（《日本古典文學大系》69 所收《文華秀麗集》解説。以下《文華秀麗集》所收詩作的編號，均據此書），依《文選》體例分部收錄了作者二十六人，詩一百四十八首。第三是《經國集》，有嵯峨天皇崩殂後淳和天皇天長四年（827）五月十七日的序。和前兩集不同，該書除了詩以外，還收有賦、序、對策等，不僅範圍頗有擴展，規模也大大增加，全書多至二十卷。可惜的是現存祇有卷一的賦，卷十、十一、十三、十四的詩，以及卷二十的對策。

這一時期漢詩的特點，值得強調的是七言詩的大量增加。《懷風藻》裡雖然已有七言詩，但祇不過區區六首。而到了《文華秀麗集》，一百四十八首中竟多達八十六首。（以下論弘仁期漢詩的傾向，主要以《文

臺灣大學學術期刊資料庫

華秀麗集》爲據，並根據需要間及另外兩集。）這説明詩人們的興趣，已從五言詩轉向了七言詩。

與詩型同時值得注意的，是詩的題材和創作場合。《文華秀麗集》分爲遊覽、宴集、餞別、贈答、詠史、述懷、艷情、樂府、梵門、哀傷、雜詠等十一個門類，除了梵門，其他都深受《文選》分類的影響。宴集、餞別、贈答不用説是社交性的唱和之作，別的門類詩題中有“奉和”“應製（制）”（同“應詔”）字樣的作品也極多，此外還有不少用“賦得…”表示“分題”的詩。綜合這些現象，可以說《文華秀麗集》所收的詩和《懷風藻》一樣，主要是在以天皇爲中心的宮廷或貴族們的宅邸創作的唱和之詩。這種共通的性質，在《凌雲集》《經國集》中也基本不變。

《文華秀麗集》的“奉和”“應製”等唱和詩，仍然多爲五言八句（五律）的形式，但七言四句（七絶）、七言八句（七律）的形式也常被採用。這種現象，説明進入平安朝以後，詩人們的好尚轉向了七言詩。作爲中國文學史的常識，衆所周知七言詩的興盛遲於五言詩，特別是近體詩中的七律，是在初唐後期的宮廷詩人沈佺期（656？—716？）和宋之問（656？—712）手上纔定型的。在朝廷、官府唱和時，其形式向來都用五律，但從沈、宋起，七律也作爲一種體式，開始登場。

試看這兩人的詩集。沈佺期有《從幸香山寺，應制》、《嵩山石淙侍宴，應制》、《守歲，應制》、《晦日，奉和幸昆明池，應制》、《幸白鹿觀，應制》等七律應制詩，宋之問也有《三陽宮石淙侍宴，應制，得幽字》、《奉和春初幸太平公主南莊，應制》、《奉和春日翫雪，應制》等作品，宋詩前二首爲七律，後一首爲七絶。這些都是從武則天到中宗治世期間，即公曆七世紀末至八世紀初的作品。七絶體的應制詩，數量比七律少，但一如宋之問詩所示，並不是沒有。盡管如此，兩人應制詩的絶大多數，依然是五言律詩。王維（701—761）等其他宮廷詩人也是一樣。王維作品中，七絶體的類似應制之作，一首也沒有。包括七絶，七言應制、唱和詩淩駕於五律之上的狀況，即使在漢詩故

臺灣大學學術期刊資料庫

鄉的唐詩中，也從未出現過。

《文華秀麗集》中另一個新出現的引人注目的特色，是作者們各自取了一個好像中國人的姓名，如巨勢識人叫“巨識人”，朝野鹿取叫“朝鹿取”，小野岑守叫“野岑守”，桑原腹赤叫“桑腹赤”，良岑安世叫“良安世”。這在《凌雲集》中還看不到，而《經國集》則和《文華秀麗集》有同樣的現象。此後經過漫長的歲月，江戶的蘐園學派諸子，像物茂卿（荻生徂徠）、服元喬（服部南郭）那樣採用中國式姓名的有點可笑的做法，人們還記憶猶新，其實早在八百多年以前，平安初期的漢詩人就已經有過同樣的嘗試。不用說除了桑以外的巨、朝、野、良等姓並不見於中國的“百家姓”，這祇不過是他們的一廂情願，但當時的人們竭其所能接近漢詩本土水準的種種努力，仍不能不使我們肅然起敬。

日本直接吸收中國的學術、文藝的機緣，無疑與遣唐使的派遣密切相關。八世紀後葉奈良朝後半期，曾四度派出遣唐使。七言詩的流行，或許就是遣唐使們帶來的現象。至少平安初期的詩人們已約略呼吸到新流行的七言詩的馨香，並隨即在詩筵上作了品嘗。例如《懷風藻》的詩人中，唯一被採錄了兩首七言詩（八句 90《秋日於左僕射長王宅宴》、十八句 89《在常陸贈倭判官留在京》）的藤原宇合（馬養），就曾在 717 年（養老元年）作爲第九次遣唐副使訪問了長安。那麼，詩人們對這股唐詩新風，又在多大程度上消化吸收了呢？要檢討這個問題，還需要先對七律的規則做一番概觀。

七言律詩的構造，祇是在五言律詩各句上再加上兩個字，平仄交替的原理基本上和五律相同。現和前文五律一樣，示其形式如下：

〔平起式〕

1 ○○●●○○●
2 ●●○○●●◎
3 ●●○○○●●
4 ○○●●●○◎
5 ○○●●○○●

〔仄起式〕

1 ●●○○○●●
2 ○○●●●○◎
3 ○○●●○○●
4 ●●○○●●◎
5 ●●○○○●●

臺灣大學學術期刊資料庫

6 ●●○○●●◎　　6 ○○●●●○◎
7 ●●○○○●●　　7 ○○●●○○●
8 ○○●●●○◎　　8 ●●○○●●◎

一句中的平仄，不僅應和五律一樣“二四不同”，還要求第二字和第六字的平仄相同，即“二六對”。粘法、對句則與五律別無二致。此外，七律第一句大多押韻，上列圖式對此也完全可以作包容式的解釋。綜述唐代詩法的《文鏡秘府論》，幾乎沒有涉及七言詩的格式，但察其要旨，不過是在五言詩的各句上再加二字而已，如此理解，當無大礙。爲了把握《文華秀麗集》所收宮廷唱和中七律的運用狀況，下面且以卷下雜詠部所收嵯峨天皇（785—852）和桑原腹赤（789—825）的兩首詩爲例，略加檢視。

123 冷然院各賦一物，得澗底松。　御製

1 鬱茂青松生幽澗
2 經年老大未知霜
3 薜蘿常掛千條重
4 雲霧時籠一蓋長
5 高聲寂寂寒炎節
6 古色蒼蒼暗夕陽
7 本自不堪登嶺上
8 唯餘風入韻宮商

124 冷然院各賦一物，得曝布水，應製。　桑腹赤

1 兼山傑出院中險
2 一道長泉曳布開
3 驚鶴偏隨飛勢至
4 連珠全逐逆流頹
5 巖頭照日猶零雨
6 石上無雲鎮聽雷
7 疇昔耳聞今眼見

臺灣大學學術期刊資料庫

8 何勞絶粒訪天台

某一日，在冷然院（嵯峨帝的後院）舉行的詩會上，事前預備了“澗底松”“曝布水”等三字題目，用抽籤的方法分給與會者，然後各人賦詩，較量才情。詩型大概是採用了七律。緊接在這兩首詩後面的桑原廣田（桑廣田，生卒年不詳）的 125《冷然院各賦一物，得水中影，應製》，也可能是同席之作，但其詩型是五律。也許事前的約定，是五律、七律均可，各人隨性而取。

御製的《澗底松》詩題，顯然取自《文選》“詠史”部所收晋・左思的名作《詠史》第二首開頭的“鬱鬱澗底松”。但是，這個詩題是否與左思之句有直接的關聯，大有疑問。因爲白居易《新樂府》五十首第二十七首，也題作“澗底松”，同樣是從左思之句獲得的發想。白詩在平安朝文人中風靡一時，是九世紀中葉以後的事，如果認定這首詩是從《新樂府》獲得的啓發，就可以視之爲顯示白詩在日本流行及其影響的最早的資料之一。初唐沈、宋的詩風和中唐白居易的詩風並行不悖，同受歡迎，實在是意味深長。

左思《詠史》的主題，是以生於谷底的巨松形象，比喻埋沒於世、不爲人知的優秀人材，並把它和生來就享有榮華富貴的貴族子弟相比，來抒發對統治者的怨憤，白居易也一仍其意。左思之作關於松樹本身的描寫，除了最初一句之外，僅有“以彼徑寸莖，蔭此百尺條”兩句；白居易詩開頭說“有松百尺大十圍，生在澗底寒且卑。澗深山險人路絶，老死不逢工度之”，在更加細致地描繪松樹生長的環境及其形象的同時，也緊扣著社會批判的主題。嵯峨天皇的御製當然也是以描寫松樹自身形象爲指歸的一首詠物詩，詩中的“古色蒼蒼”，也許不能說和白居易的“誰論蒼蒼造物意”全無關係。

桑原腹赤的詩也略有可議。其詩題“曝布水”，很可能出自白居易《新樂府》第三十一“繚綾”（高級絲綢之意）中的一句。白居易用“應似天台山上明月前，四十五尺瀑布泉”，來形容絲綢的高貴華美，光彩奪目。白詩以瀑布喻絹，而桑原腹赤則反之，以絹喻瀑布，說“一道長泉曳布開”。我想正因爲他了解白詩的原作，纔能做出這

臺灣大學學術期刊資料庫

種幽默風趣、別有會心的“移花接木”。(“曝布”，一本作“瀑布”。)

這樣一來，桑原廣田的《水中影》就也可能與白詩有某種關聯。《新樂府》第十三“昆明春”描寫南山山影倒映昆明池水的兩句：“春池岸古春流新，影浸南山青滉瀁”，說不定就是他發想的藍本。該詩序云“思王澤之廣被”，作爲應制之作，恰稱其職。總之，上述諸作，可以說預示了即將到來的白詩風行時代的最初消息。

從平仄的角度來看，御製略有舛訛，首句第六字應爲仄聲之處，卻放了個平聲的“幽”字，第四、五兩句失粘。桑原腹赤之作，第六句第六字“聽”雖爲平聲，但因第五字“鎭”爲仄聲，可作變通處理。因此這首詩應該視爲平仄、粘法完全符合七律規則。至於對句，兩詩頷聯、頸聯都屬對工整，無懈可擊。這裡沒有引用的桑原廣田的五言八句，也是平仄、粘法、對句全部符合五律規則。和半世紀以前《懷風藻》的詩人相比，可以說弘仁期的詩人們已相當正確地掌握了律詩作法。尤須注意的是在對句的運用上，《懷風藻》那樣不問青紅皂白、能對則對的偏頗，已逐漸銷聲匿跡。

要之，弘仁期的詩人們關於律詩的作法，應該說已接近於初唐後期律詩詩型完成的階段。而與此相隔不久，就出現了白居易詩的流行，對此也值得關注。

《文華秀麗集》等平安朝初期的漢詩，與《懷風藻》的作品相比，平仄、對句等律詩形式運用已遠爲嫻熟，從這個意義上，可以說有了長足的進步。然而詩歌的宗旨，本在於訴諸情志，發乎心聲。上升到這個層次，我們就不能不對這一時期漢詩的實際效果抱有疑問。其原因之一，是漢詩創作畢竟是外語而非母語。這一時期的漢詩不論技巧如何高明，內容都淡乎寡味，與《萬葉集》中即使作者默默無名也常能感發人心的歌人之作相比，尚遠弗能及。這裡悄然壁立的，是一堵超過漢詩人們個人能力的語言的高牆。當然，平安朝漢詩的成長並未就此止步，但要想看更成熟的平安朝漢詩，還得等待九世紀後半菅原道真（845—903）的登場。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、

近世儒者市河寬齋（1749—1820）編輯的《日本詩紀》五十卷，是仿效明・馮惟訥《古詩紀》的體例，把近江朝至平安朝末的日本漢詩依年代順序分收作家作品的集大成之總集，對概覽平安朝漢詩，該書頗爲便利。通觀《日本詩紀》的平安朝漢詩，首先觸及眼目的，是詩型上近體詩（律詩、絶句）極多，而古體詩甚少，而且近體詩又多爲朝廷公宴等場合的唱和、應酬之作。這個現象，説明平安朝漢詩的總體傾向，是即興感發之作占據了中心地位。

從六朝到唐代，近體詩詩型漸趨成熟完備，其時代背景，應是對便於表現即興感發的詩型的需求。但與此同時，我們也必須看到，近體詩的定型，是在和古體詩各顯所長、相輔相成的關係中完成的。古體詩在句数、韻律上較爲自由，不像近體詩那樣戒律繁多，章法森嚴，須加遵守的，祇有押韻這一條。唐代詩人們在要表現複雜的思想感情時，即興感發式的短詩型近體詩，往往不足以盡宣其意，因而幾乎都是用古體詩的形式。而他們作爲詩人的本來面目，毋寧說正是在古體詩中纔一顯真容。因此，至少唐代一流詩人的詩集中，古體、近體是必然齊備的。

正如江戶中期學者江村北海在《日本詩史》（明和四年，1770 年序）中所說的那樣，“中古朝紳詠言，近體間有可錄，古詩殊失其旨”（凡例），縱觀日本漢詩史，平安朝詩固不必說，從那以後的詩，也基本上是古體詩的水準遜於近體詩。依我個人的看法，日本人古體詩中真正文質兼備、情韻雙美的作品，是到江村北海以後十九世紀前半的文化、文政期纔出現的。

平安朝的漢詩在數量上完全倒向近體詩，與古體詩的比例大大失衡，對這個現象如果從内容的角度來看，則意味著總體上缺少那種強烈自我主張的富於思想性的作品。然而，平安朝初期的詩人中，與時代潮流背道而馳，較之近體詩更鍾情於古體詩的人，也不是沒有。生活於嵯峨天皇時代，其本人與天皇有密切關係的弘法大師空海（774—835），就是這樣一位特殊的人物。

臺灣大學學術期刊資料庫

空海的漢詩見於其詩文集《性靈集》，但另外還有若干該書未收而見於《經國集》的作品，據綜合採錄的《日本詩紀》，共有四十八首。從作品数量來看，在嵯峨天皇治世的弘仁期詩人中，僅次於嵯峨天皇的八十七首，但概而觀之，首先引人注目的，是近體詩數量極少。空海漢詩中可以稱之爲近體詩的作品，祇有五律二首，七律五首，七絶八首，共十五首。而其近體詩中七言詩較之五言詩占壓倒多數，説明他和其他弘仁期詩人一樣，對七言詩有所偏嗜。其中應酬、唱和之作或可寓目，但對象僅限於一人，那種衆人宴集、依分題或分韻等遊戲規則比試詩才的作品，一首也沒有。如前所述，《懷風藻》以来的漢詩人們經常在宮廷或貴族的宅邸等社交性場所演練詩藝，而空海似乎從未置身於這種場合。

與近體詩的稀少相反，古體詩、尤其是七言或雜言體的長篇之作卻很多。例如，長達一百零六句的《遊山慕仙詩》（五言古詩），以及共四十八句的《贈野陸州歌》（雜言詩）、共五十八句的《喜雨歌》（雜言詩），都是展示空海其人的代表作，在同時代詩人中，還找不到能與之匹敵的如此長篇大作。可以認爲，空海作爲詩人的資質稟賦，與同時代的《文華秀麗集》的詩人們相比，顯然大相徑庭。

這裡且從空海的古體詩中選取共五十一句的雜言體《入山興》（《經國集》卷十、《性靈集》卷一），來看看他詩的特色。（」表示換韻之處。）

問師何意入深寒
深嶽崎嶇太不安
上也苦
下時難
山神木魅是爲瘴」
君不見
君不見
京城御苑桃李紅
灼灼芬芬顔色同
一開雨

臺灣大學學術期刊資料庫

一散風

飄上飄下落園中

春女群來一手折

春鶯翔集啄飛空」

君不見

君不見

王城城裏神泉水

一沸一流速相似」

前沸後流幾許千

流之流之入深淵」

入深淵

轉轉去

何日何時更竭矣

君不見

君不見

九州八島無量人

自古今來無常身

堯舜禹湯與桀紂

八元十亂將五臣

西嬙嫫母支離體

誰能保得萬年春

貴人賤人總死去

死去死去作灰塵

歌堂舞閣野狐里

如夢如泡電影賓」

君知否

君知否

人如此

汝何長

臺灣大學學術期刊資料庫

朝夕思思堪斷腸」

汝日西山半死士

汝年過半若尸起

住也住也一無益

行矣行矣不須止

去來去來大空師

莫住莫住乳海子

南山松石看不厭

南嶽清流憐不已

莫慢浮華名利毒

莫燒三界火宅裏

斗藪早入法身里」

這首詩即《性靈集》中“贈良相公”詩序所云“三篇雜體歌”的第一首。(第二首爲《山中有何樂》,第三首爲《徒懷玉》。)“良相公”,即參議良岑安世(785—830),三首都以回答良岑安世提問的方式結構成篇。“入山”的“山”,即高野山。詩的寫作年代不詳,但空海得嵯峨天皇勅許特賜高野山,時在 816 年(弘仁七年),而《經國集》的編纂爲 827 年(天長四年),因此我們祇能認定是這十年多一點期間的作品。

詩型以七言爲主,間有三言,屬雜言古體詩。一如這類長篇古詩的通常作法,詩中多有換韻。押韻韻腳爲:寒、安、難、瘴(上平十四寒)／紅、同、風、中、空(上平一東)／水、似(上聲四紙)／千、淵(下平一先)／人、身、臣、春、塵、賓(上平十七真)／長、腸(下平七陽)／士、起、止、子、已、裏、里(上聲四紙)。

一言以蔽之,這首詩在當時的環境下,不啻石破天驚之作。詩原爲對良岑安世贈詩的酬答,從廣義上說屬唱和詩。安世原作現在不存,檢《日本詩紀》所收安世詩十三首,其風格極爲正統,可以想見原作與空海之作當迥異其趣。詩的前半雜以“君不見”等三言短句,七言蜂擁如長河大川,一氣流注,特別是通過對高野山險峻的描写,來詠

臺灣大學學術期刊資料庫

嘆人生之無常，筆致轉折跌宕，說它令人聯想到李白的《蜀道難》、《行路難》等樂府詩，似非過譽。

說到李白，其《山中問答》的首句“問余何意棲碧山”，和空海此詩開頭的“問師何意入深寒”，兩者似有關聯。迄今爲止的所有注釋，都完全沒有提到李白的影響，但我憑自己的直感，覺得這應該說是空海學李白的一個證據。前文已經談到，《日本國見在書目錄》雖然錄有《李白歌行集》三卷，但幾乎找不到平安朝詩人受其影響的痕跡。而空海有遊歷唐土的經歷，從更廣闊的視野來著眼他和唐代詩人的關係，我想應無大礙。

再看“京城御苑桃李紅，灼灼芬芬顏色同”以下諸句中蘊含的對歲月如流、人生短暫的詠嘆，也可以聯想到初唐詩人劉庭芝的名作《代悲白頭翁》的開頭部分。劉庭芝詩從“洛陽城東桃李花，飛來飛去落誰家”起筆，以洛陽城中桃李繽紛、盛極一時，卻轉瞬繁華成空，與少女的青春易逝、容顏驟老兩相對映，敷衍成篇。“洛陽女兒惜顏色，行逢落花長歎息”，容易衰變的，不僅僅是少女的芳華，世上萬事萬物，都無不在時光的逝水之中，荷載著命運的重負，逐波沉浮。“今年花落顏色改，明年花開復誰在。已見松柏摧爲薪，更聞桑田變成海”。《入山興》前半部分流露的萬物播遷的無常觀，正與劉庭芝此詩多有重合。詩的後半則風味一變，轉爲傾吐通過皈依佛教、來超越這流轉無定的現世的堅強意願。

劉庭芝的詩，空海確實曾經讀過。因爲《性靈集》卷四有《書劉庭芝集奉獻表》，記敘了他抄寫“劉庭芝集四卷”獻呈嵯峨天皇的情況。這部書很可能是空海最先攜來日本的。可以說，空海是從與他同時代的其他詩人幾乎無從具備的切身的中國體驗中，纔獲取了這種藝術感覚的。

緊隨其後的《山中有何樂》，從內容來看，應該是《入山興》的續篇。較之前作，這首詩更進一步深入佛法的世界，強調了自己長住這深山老林的積極意義，故末句云“太虛寥廓圓光遍，寂寞無爲樂以不”。而且，首句的“山中有何樂”，也仿佛是六朝梁代道士陶弘景

臺灣人學術期刊資料庫

回答南齊高帝問話時作的五言四句詩首句“山中何所有”（一說爲陶淵明作）的東瀛傳響，這一點同樣是迄今爲止的注釋未予提及的。讀空海的古體詩，中國詩人的投影和回聲，就是這樣隱約可感，但和他關係密切的嵯峨天皇詩中那種對白居易詩的直接承傳，空海詩中卻難覓蹤影。

總之，弘仁期詩人的作品，大多是社交場合的應酬之作，詩型則多爲五律、七律、七絶，像空海那樣規模宏大、直抒胸臆的古體詩，十分罕見。而空海作爲逆潮流而動的弄潮兒，對近體詩僅淺嘗輒止，他的詩人情愫，幾乎都傾注給了古體詩，從而留下了大量古體詩作。在日本漢詩人中，空海也許可以算做一個罕有其儔的另類。

盡管空海的詩具有這種與同時代眾多詩人迥不相類的特殊性質，但他在當時詩壇畢竟祇是旁枝側流，因而對後世詩風未能產生什麼影響。可是，如果按照平安朝漢詩人所尊崇的唐詩基準，所謂詩人，祇有近體古體兼擅，並由此構築自己獨有的文學世界，纔能稱作真正的詩人。空海對古體詩的嘗試，其藝術造詣雖然還不能說已登堂入室，但他孤軍奮戰的身影，映現出同時代詩人的重大欠缺，卻也是不爭的事實。

在平安朝詩壇，無論質還是量都令人稱異的優秀詩人，是遲於空海一個世代的菅原道真。道真在他不到六十年的生涯中，留下了五百一十四首詩作（據川口久雄校注《菅家文草・菅家後集》。日本古典文學大系 72，岩波書店）。如此龐大的創作數量，在他以前無疑聞所未聞。

道真從本質上當然應該説是一個宮廷詩人，所以他的詩中有大量宮廷唱和、應酬之作，也就不足爲怪。而相對於五言詩的一百一十三首，七言詩多達四百首以上，則可以説是弘仁期以来詩風好尚的產物。他的作品中，古體詩的數量似乎有點微不足道。但他中年時期的五言古詩《博士難》，抒寫了因身爲文章博士而遭受種種誹謗的無限悲憤；七言古詩《詩情怨》，則噴吐了對自己的詩作遭到無端中傷的滿腔怒火；這些都顯然是近體詩無法表現的主題，而不得不借助古體長篇，

臺灣人文學術期刊資料庫

一訴衷腸。這種作法或許大多學自白居易，但因主題有異而分取古體近體，道真心目中應該已經有了這樣明確的意識。同爲這一時期的作品，還有他傾訴對幼子夭折的切切哀思的七言古詩名作《夢阿滿》。

道真受藤原時平的讒毀，在九州太宰府貶謫之地度過的不幸晚年的最後兩年間的作品，收於《菅家後草》。這一時期的作品特別值得注意的，是道真全部作品中罕覯的長篇古詩屢現筆端。例如，道真作品中最長的五言古詩《叙意一百韻》，從充滿辛酸的太宰府遷謫之旅發端，細致描寫了謫居之地每日難以驅遣的鬱悶無聊，並回顧了自己惹禍遭災的一生，可以視爲他希求後人給以理解的一份遺書。大岡信氏評論這首詩說：“道真漢詩這種描写的細膩和形象的感召力，在用大和語言創作的詩歌史上，那些平安勅撰集當然不必說，其他的詩歌集裡，也從來沒有看到過。”（《詩人菅原道真——翻案的美學》，1989年，岩波書店）切中肯綮，可謂的評。

此外，《哭奥州藤使君》（四十韻），是他從妻子的信中，得知曾同僚共事的友人藤原滋實在北方的窮鄉僻壤死於非命的消息後，在悲嘆友人不幸命運的同時，更對陷其於死地的官僚社會發出了憤怒的抨擊。因詩中映有道真自身命運的投影，所以詩的内容更顯得充實、激切。七言古詩《詠樂天北窻三友詩》，則對曾經是自己人生唯一樂趣的詩，現在卻祇能用來抒悲写愁，而感到哀傷難抑。現引錄該詩如下：

白氏洛中集十卷
中有北窻三友詩
一友彈琴一友酒
酒之與琴吾不知
吾雖不知能得意
既云得意無所疑
酒何以成麴和水
琴何以成桐播絲
不須一曲煩用手
何必十分便開眉

臺灣大學學術期刊資料庫

雖然二者交情淺
好去我今苦拜辭
詩友獨留真死友
父祖子孫久要期
只嫌吟詠涉歌唱
不發于聲心以思
身多忌諱無新意
口有文章摘古詩
古詩何處閑抄出
官舍三間白茅茨
開方雖窄南北定
結宇雖疎戶牖宜
自然屋有北窻在
適來良友穩相依
無酒無琴何物足
紫燕之雛黃雀兒
燕雀殊種遂生一
雌雄擁護遞扶持
馴狎燒香散華處
不違念佛讀經時
應感不嫌又不厭
且知無害亦無機
喃喃嘖嘖如含語
一蟲一粒不致飢
彼是微禽我儒者
而我不如彼多慈
尚書右丞舊提印
吏部郎中新著緋
侍中舍香忽下殿

臺灣大學學術期刊資料庫

秀才斲筆尚垂帷
自從勅使駈將去
父子一時五處離
口不能言眼中血
俯仰天神與地祇
東行西行雲眇眇
二月三月日遲遲
重關警固知聞斷
單寢辛酸夢見稀
山河邈矣隨行隔
風景黯然在路移
平致謫所誰與食
生及秋風定無衣
古之三友一生樂
今之三友一生悲
古不同今今異古
一悲一樂志所之

道真在遠離宮廷社交場所之後，纔得以用古體詩的形式，拓開了與其既往作品截然不同的嶄新的詩歌境界。太宰府的貶謫對道真個人的人生來說，確實是大不幸，但對日本漢詩史而言，卻由此獲得了一個劃時代的成果。歐陽修評梅堯臣云：“非詩之能窮人，殆窮者而後工也”（《梅聖俞詩集序》），這句話用於道真，也堪稱恰如其人。

臺灣大學學術期刊資料庫