

蘇軾の詠画詩

——元祐年間を中心に——

和田 英 信

一

熙寧年間、絵画を詩に詠うという行為のなかで、蘇軾はいろいろな表現のありかたを試みていた。それは一言でいうならば、画面内に閉ざされたものとしての絵画を様々なアプローチから開いていく行為であった。画面に収まる静態としての視覚イメージに、ことばを投げかけ揺さぶりをかける。鑑賞空間と絵画世界との交感、絵画に向ける鑑賞者のまなざし、絵画と鑑賞者とのあいだの感応、あるいは絵画をめぐる物語、そうした総体が生きる場としての絵画の領分を、詩のことばによって開く営みであった。⁽¹⁾

本稿では、前稿に取り扱った時期のあと、おもに元祐期の作品を中心にとりあげる。新法を推進してきた神宗が亡くなり、幼くして帝位についた哲宗を太皇太后高氏が摂政し、新法を廃したこの時期、蘇軾は中書舎人として都に呼び戻され、ついで翰林学士となった。

この時期の蘇軾詠画詩に特徴的なことは、他の詩人との唱和が多くなったことである。京師にあったこと、彼の周囲に蘇轍や黄庭堅をはじめ知友が多くいたこと、そして絵画作品の鑑賞機会に恵まれたことなどが、その理

由と考えることができる。唱和詩の増加は詠画詩に限られるものではないが、前稿で取り扱った蘇軾ひとりによる制作とのちがいが、複数の作者による唱和のなかで詠われた絵画と文学のありかたをみておくことも、蘇軾の詠画詩の多様なありかたを考える材料となりうるであろう。

ここで取り上げる作品は「次韻子由書李伯時所藏韓幹馬」(『合注』卷二八)⁽²⁾。元祐二年、翰林学士として京師にあつての作。詩題にみえる韓幹は唐代の画家。馬の絵で知られた。また李伯時(名は公麟)⁽³⁾は蘇軾と同時の人。当時の画人として最も知られた一人。諸人の詩題および詩の内容をみるならば、韓幹の原画を李伯時が模写し、それをみて各人が詩を詠んだものと思われる。以下、段落を区切りながら読んでいこう。

蘇軾「次韻子由書李伯時所藏韓幹馬」

潭潭古屋雲幕垂

潭潭たる古屋に雲幕垂る

省中文書如亂絲

省中の文書 乱糸の如し

忽見伯時畫天馬

忽ち見る伯時の天馬を画けるを

朔風胡沙生落錐

朔風 胡沙 落錐に生ず

——奥深き建物の雲なす帳のなか、とり散らかる役所の文書に囲まれる。そこでふと目にしたのは、李伯時の描いた馬の画。朔風吹き抜ける胡沙の地の広がり、李の筆先に生じる。

翰林院にあつて文書に取り囲まれる憂鬱から詩は詠い起こされる。奥深く閉鎖・圍繞された閉塞感と絵画によつてもたらされる開放感の対比。作者が位置する空間と絵画が創出する空間との質的・距離的な隔たりが、咫尺に

万里を描き出す絵画の喚起性を強調する。

天馬西來從西極

天馬西より來たるは西極従りす

勢與落日爭分馳

勢は落日と争いて分馳す

龍膺豹股頭八尺

龍膺 豹股 頭八尺

奮迅不受人間羈

奮迅 受けず 人間の羈

元狩虎脊聊可友

元狩の虎脊 聊さか友とすべし

開元玉花何足奇

開元の玉花 何ぞ奇とするに足らん

——さて画に描かれた天馬は西の果てからやってきた。ちょうど西に沈み往く太陽と勢いを分かち合うように、行き違いざまに東に馳せかけてくる。龍の胸に豹の股、八尺の頭の堂々たる体軀。奮い立つ勢いは人の世の拘束を超越したものの。漢代の虎脊、唐代の玉花といった名だたる名馬に、勝るとも劣らない。

太陽の運行、「天馬」「人間」という語彙、元狩年間（漢武帝の年号）の「虎脊」、開元年間（唐玄宗の年号）の「玉花」という、過去の名馬への言及。この箇所表現は、『漢書』『禮樂志』に、「天馬徠、從西極、涉流沙、九夷服、天馬徠、出泉水、虎脊兩、化若鬼」とみえるの踏まえている。「虎脊」は應劭の注に「馬毛色如虎脊有兩也」というように、その毛色をいうようだが、のち駿馬の代名詞として用いられる。一方「玉花」は、杜甫「丹青引贈曹將軍霸」（『詳注』卷一一）に「先天天馬玉花驄、畫工如山貌不同」とみえるように、玄宗の開元期の名馬として知られるところであろう。

最初のパートを承けてここでもまた、空間そして時間の大きな広がりの中に馬が詠われる。『漢書』等古典のこ
とばを襲用し、時空の高みから描き出されるこの馬は、しかし画面のなかに具体的な像を結ばない。あくまでも
理想の名馬、抽象的な存在としてある。

伯時有道真吏隱

伯時道有り 真の吏隱

飲啄不羨山梁雌

飲啄 羨まず 山梁の雌

丹青弄筆聊爾耳

丹青筆を弄し 聊か爾るのみ

意在萬里誰知之

意は万里に在るも 誰か之を知らん

——画いた李伯時は官にあるとはいえ、その実は道を知る隠者そのもの。見過ぎ世過ぎに縛られ俸禄を貪る気配
はなし。気分次第に筆を揮えば自ずとこのような素晴らしい画ができあがる。世の人は知らないが、彼がその心
を方外に寄せるのは、その画く馬が万里に心を馳せるのと同じこと。

つづくこの一段は絵画の作者、すなわち模写者である李伯時に対する賞賛。「意在萬里」は無論、魏・武帝の樂
府と伝えられる「老驥伏櫪、志在千里」によるであろう。

幹惟畫肉不畫骨

幹は惟だ肉を画き 骨を画かずと

而況失實空留皮

而るを況や実を失して空しく皮を留むるものをや

煩君巧說腹中事

君を煩わして巧みに腹中の事を説かしむ

妙語欲遣黄泉知

妙語黄泉をして知らしめんと欲す

君不見韓生自言無所學 君見ずや 韓生自ら言う学ぶ所無く

厩馬萬匹皆吾師 厩馬 万匹 皆な吾が師なりと

——これほどの画馬の名手韓幹であつても「肉を画いて骨を画かず」と評された。まして世の他の画師たちの空しく皮相のみを描いた画馬であればなおのこと、馬の画を描き、そこに馬の実体をとらえるのはむづかしい。君（蘇轍）の詩は（画のなかから）巧みに馬の心中をはかりとらえた。そのすばらしいことばを、地下の韓幹に知らせたいもの。韓幹はかつて自ら学ぶところはなく、厩の数多くの馬こそが我が師であると語っていたではないか。

最後の一段は、原画の作者、韓幹についての論評。ならびに、その画を詠んだ蘇轍の詩について。「幹は惟だ肉を画き骨を画かず」とは、杜甫「丹青引」にそのままみえることば。また韓幹のことばとして引かれている「厩馬万匹皆な吾が師なり」は、『宣和畫譜』に「幹曰く、臣自ら師有り、今陛下内廄の馬、皆臣の師なり。」とみえる。⁴

この部分は、表現と論理的な脈絡が分かりにくく、韓幹に対する評価について解釈が正負両様に分かれる。⁵わたしは次にみる蘇轍詩のほか、黄庭堅詩ならびにかつての蘇軾詩における韓幹評価をもとに、韓幹を評価するものとして右のように解した。⁶ここで蘇轍の原唱をみておこう。

蘇轍「韓幹三馬」

老馬側立鬃尾垂

老馬 側立して 鬃尾 垂る

御者高拱持青絲

御者 高く拱かえて 青糸を持す

心知後馬有爭意

心に知る 後馬に争意有るを

兩耳微起如立錐
中馬直視翹右足
眼光未動心先馳
僕夫旋作奔佚想
右手正控黃金羈
雄姿駿發最後馬
回身奮鬣真權奇
圉人頓轡屹山立
未聽決驟爭雄雌
物生先後亦偶爾
有心何者能忘之
畫師韓幹豈知道
畫馬不獨畫馬皮
畫出三馬腹中事
似欲譏世人莫知
伯時一見笑不語
告我韓幹非畫師

兩耳微かに起ちて錐を立つるが如し
中馬 直視して 右足を翹ぐ
眼光 未だ動かざるも 心先ず馳す
僕夫 旋く作す 奔佚の想
右手 正に控く 黄金の羈
雄姿 駿発 最後の馬
身を回らし 鬣を奮いて 真に権奇
圉人 轡を頓めて 屹として 山立つ
未だ決驟して雄雌を争うを聴さず
物の先後を生じるは 亦た偶たま爾のみ
心有りて何者か能く之を忘れん
画師 韓幹 豈に道を知らんや
馬を画いて独に馬皮を画くのみならず
画き出す三馬 腹中の事
世を譏らんと欲するに似るも 人の知る莫し
伯時 一たび見て 笑いて語らず
我に告ぐ 韓幹は画師に非ずと

第一句から第四句が「老馬」、第五句から第八句が「中馬」、第九句から第十二句が「最後馬」と、各四句づつを割り当てて、画中の三匹の馬が描写される。後足立ちする「老馬」は耳をすまし、前へと駆けだそうとする「中馬」の様子に気を張りつめる。「中馬」の「僕夫」もその気配を感じ取って手綱をひく手に力が漲る。そして「最後馬」は雄々しくたてがみを奮わして、今しも雌雄を決せんとする緊張感が頂点に迫る。

「心有りて何者か能く之を忘れん」——先後を争う画馬のようすの中に人間世界に通じる心のありようを見だしそれを描き出した韓幹を、「画師韓幹豈に道を知らんや（道を知るものであろう）。馬を画いて独に馬皮を画くのみならず。画き出す三馬腹中の事。世を譏らんと欲するに似るも人の知る莫し。」と評価する。ここをみれば先の蘇軾詩の末尾の解釈をめぐる二説のうち、韓幹の画業を肯定・評価するものとする後説をとるべきことが知られよう（末尾二句「伯時一たび見て笑いて語らず。我に告ぐ韓幹は画師に非ず」とは、韓幹は手業の持ち主としての単なる「絵描き」ではない、の意か）。

絵画を再現する詩の表現に目をとめたとき、蘇軾の詩に詠われる馬に比べてこの蘇轍の馬はきわめて具体的である。画に見える（と思われる）六つのモチーフ——三匹の馬と人（御者・僕夫・圉人）はすべて詩のなかに書き込まれる。互いを意識し今まさに先後を争おうとする緊迫した瞬間が、三馬各様の個性を描き分けつつ詠われる。

先に見たように、蘇軾の詩に詠われる馬は観念的・抽象的なものであった。おそらくそれは、画に描かれる馬の具体相に即して詠われる蘇轍の原唱とのコントラストをなすべく選ばれたのであろう。絵画の視覚イメージの文学的展開はさまざまであろうが、それぞれに他を侵さぬように、他者のアプローチを踏まえたいうで、それは異なるアプローチがとられる。

蘇轍の原唱ではまず絵画世界が再現され、その画を描いた画師が賞賛される。ついでそれを承けて蘇軾詩では、馬なるものの理想を馬をめぐる古典テクストの用語を駆使して詠ったうえで、原唱に述べられる蘇轍の見解が参照されて詠いおさめられる。絵画と馬をめぐる諸相と想念が、詩から詩へとという流れのなかに大きく構成される。複数の詩篇の意味と音のリズムが一篇一篇の詩の完結性を超えて、唱和詩ならではのさらに複雑で多様な響きを奏するのである。なお李伯時・韓幹の画馬を詠った詩としては、蘇轍・蘇軾のほか、黄庭堅（二首、下に挙げる一首の他）「詠李伯時摹韓幹三馬次子由韻簡伯時兼寄李德素」・蘇頌・劉放・王欽臣のものが今にのこっている。参考までに黄庭堅「次韻子瞻和子由觀韓幹馬因論伯時畫天馬」〔山谷内集注〕卷七の一部（さきに引いた蘇軾詩末尾の解釈に関連する部分）を掲出しよう。

……（前略）

曹霸弟子沙苑丞

曹霸の弟子 沙苑の丞

喜作肥馬人笑之

喜びて肥馬を作し 人之を笑う

李侯論幹獨不爾

李侯 幹を論ずるは独り爾らず

妙畫骨相遺毛皮

妙画 骨相 毛皮を遺ると

翰林評書乃如此

翰林 書を評するも 乃ち此の如し

賤肥貴瘦渠未知

肥を賤しみ 瘦を貴びて 渠 未だ知らずと

……（後略）

「曹霸の弟子 沙苑の丞」とは韓幹のことをいう。そして「之を笑う」者としてまっさきに意識されているのは、「幹は惟だ肉を画きて骨を画かず」（『丹青引贈曹將軍霸』、『詳注』巻一一）と詠った杜甫のことであろう。これに対し「妙画 骨相 毛皮を遺ると（韓幹は骨相をこそとらえ、皮相は見向きもしない）」と「李侯（伯時）」の見解が挙げられ、さらに「翰林（蘇軾）」の「肥を賤しみ 瘦を貴びて 渠 未だ知らず」という書法に関する見解が重ねられる。

右の一節は、杜甫「李潮八法小篆歌」（『詳注』巻一八）詩に「書は瘦硬を貴びて方めて神に通ず（書貴瘦硬方通神）」と詠い、それに対し蘇軾の「孫莘老求墨妙亭」詩（『合注』巻八）が「杜陵の書を評するは瘦硬を貴ぶ、此の論未だ公ならず吾憑らず。短長肥瘠各おの態有り、玉環飛燕誰か敢えて憎まん（杜陵評書貴瘦硬、此論未公吾不憑。短長肥瘠各有態、玉環飛燕誰敢憎）」と述べるのを承けている。すなわち、韓幹の画馬に関する評価に発してさらに書画一般に関する議論が繰り広げられているのである。^⑦

前稿において取り上げた、熙寧期の詠画詩のような実験的な表現の冒険・開拓は、その後はむしろ目立たなくなる。このことは、蘇軾の表現為の後退や詠画詩に対する関心の低下を示すものではなく、むしろ蘇軾によって切り開かれた詠画詩という表現領域の成熟を物語るものとも言えるように思う。

とりわけ元祐期以降、絵画を詩に詠じるという営みが蘇軾を中心とした士大夫らの中に浸透した結果、表現主題のひとつとして確立し、さらには一幅の絵画をめぐる、複数の詩人による連携・参照・引用・対話・競作が、文学表現の一形式として定着したことに目をとめておきたい。前稿において確認したような、絵画と詩人との交感・感応が行きかう場としての詠画詩は、複数の詩人による様々な文学的アプローチによってさらに広がりとお

行きを有する、絵画と文学の新たな領分を切り開いたといえるのではあるまいか。

二

本稿では次に、詠画唱和詩にみえるような様々の文学的アプローチを、蘇軾ひとりが連作によって試みた作品をみておきたいと思う。複数の詩篇が織りなす共鳴、それに対する蘇軾の創作意識を、個人制作にかかる連作の構想の中に、より明瞭にうかがうことができるように思う。

〔郭熙秋山平遠〕二首〔合注〕卷二九、元祐二年)

其一

目盡孤鴻落照邊

目は尽く 孤鴻 落照の辺

遙知風雨不同川

遙かに知る 風雨 川を同じくせざるを

此間有句無人識

此の間 句有るも 人の識る無し

送與襄陽孟浩然

送与せん 襄陽の孟浩然に

——視線の尽きる先、落照の空をひとり飛びゆく鴻。かたや目を転ずれば遙か彼方は風と雨。そして「此の間に句有り」——この世界が詩にほかならず、それを知るもの、詠いうるものは、かの孟浩然のみ。

其二

木落騷人已怨秋

木落ちて 騷人 已に 秋を怨む

不堪平遠發詩愁

平遠に堪えずして 詩愁を發す

要看萬壑爭流處

萬壑の争い流るる處を看んことを要むれば

他日終煩顧虎頭

他日終に煩わさん 顧虎頭を

——落ちる木の葉一枚に秋の愁いを知る詩人であれば、この平遠の景に接して愁いを詩に発しないものはいない。さらにかの江南の地の萬壑流れ落ちる景を、いつか顧愷之を煩わせて描いてもらいたいもの。

其一では画の世界に詩的興趣をよみとり、其二では絵画によつて喚起された詩作への情動が表出される。其二第三句「萬壑の争い流るる處」は『晉書』顧愷之伝に、「人間うに会稽山川の状を以てす。愷之云う、千巖秀を競い、萬壑争い流る…」と見えることば。

其一の「孟浩然」、其二の「顧虎頭（愷之）」は、詩と絵画の名手として知られる過去の人物。ともに蘇軾の知人・友人の誰かを暗に指しているものと読むことも可能であろう。とくに、主題である「秋山平遠」の作者・郭熙を顧愷之になぞらえる例は、蘇軾の他の詩にもみられる。『四河入海』は其二の「要看萬壑爭流處」について、外任を乞う意を寓するものと指摘する。そうとればこの詩は、蘇軾とその知友の、絵画を介したコミュニケーションを映したものとして、現実の世界に回収されることになるだろう。

それと同時にこの詩は、もうひとつの世界を喚起する。過去の詩人・画人があたかも今あるかのごとく言いなされることによつて、現実の世界とは別にあるもうひとつの世界——過去から現在へと線的に流れる時間、視界に捉えられる現実の空間、そうした日常的な時空の枠が相対化された、絵画（すなわち文学）にのみ許された世界が現れる。その時、「萬壑爭流處」は、「平遠」の彼方に夢想される幻想の空間であり、抒情発動への衝動が投

げかけられる場所としてもうひとつの姿をみせる。

二首はともに、詩と絵画との重なりあう、あるいは互いに行き交う情調・意境を詠うものであるが、其一末尾の孟浩然と其二末尾の顧愷之という詩人と画人の対比に、意識的なコントラストへの志向を見て取ることは容易であろう。其一では絵画から詩、其二では詩（詩人）から絵画、という流れがあり、二首あわせて循環をなす。折り重ね合わされる屏風あるいは合わせ鏡のように、二首一組の詩は彼此たがいに映しあい照らしあって、小体なすがたのなかに、詩画が奏でる響きが無限の往還を繰り返す。⁽⁸⁾

注

- (1) 拙稿「蘇軾の詠画詩——熙寧年間を中心に」（『お茶の水女子大学中国文学会報』二十二号）を参照されたい。
- (2) 本稿で取り上げる蘇軾詩は、馮應榴『蘇文忠詩合注』により、『合注』と略称する。
- (3) 蘇軾による韓幹の馬を詠った詩と李伯時の絵画を詠った詩の一覧を次に掲げる

蘇軾の韓幹馬詩	蘇軾の李伯時画詩
卷一五 書韓幹《牧馬圖》	卷三〇 次韻黃魯直畫馬試院中作
卷一五 韓幹馬十四匹	卷三〇 次韻黃魯直書伯時畫王摩詰
卷二八 次韻子由書李伯時所藏韓幹馬	卷三〇 和王晉卿題李伯時畫馬
卷四四 書韓幹二馬	卷三〇 戲書李伯時畫御馬好頭赤
	卷三〇 書林次中所得李伯時《歸去來》《陽關》二圖後
	卷三〇 題李伯時畫《趙景仁琴鶴圖》二首
	卷四四 李伯時畫其弟亮工《舊隱宅圖》

(4) 『宣和畫譜』卷十三「韓幹長安人。王維一見其畫、遂推獎之。官止左武衛大將軍。天寶初、明皇召幹入為供奉。時陳闕乃以畫馬榮遇一時、上令師之、幹不奉詔。他日問幹、幹曰、臣自有師、今陛下內殿馬、皆臣之師也。明皇於是益奇之。」

(5) 当該箇所 の 解釈 を めぐつて 『四河入海』 が 説く 二説 を 掲げる (括弧内は和田が補ったもの)。

「而況」言ハ「畫肉不畫骨(肉を画いて骨を画かざる)」。程二實ヲハ失シテ空只ウハカワ(上皮)ハカリヲカイトソ。ココハチツト韓幹ヲソシリタサウナソ。「煩」言ハ子由ヲ煩シテ詩ヲ作ラシメテ幹カ馬ノ腹中ヲヨウモ不知シテカカマ程ニ子由ニ馬ノ腹中ノ事ヲ説盡(ときつく)サシメテ地下ノ幹ヲシテ知シメント云ソ。黄泉ハ地下ヲ云ソ。君ハ子由ヲ云ソ。」

「桃翁云「幹惟」以下四句ハヨクヨク子(ネ)シコロニ此ヲ見レハ前ノ韓幹牧馬圖ノ詩ニ「肉中畫骨誇尤難」と作タソ其心ト同モノソ。「幹惟畫肉不畫骨」トモ其肉中ニ骨相ヲカイトソ。是カ大事妙処ソ。サテ「幹惟」ト云ソ。「而況」ト云ハ、言ハ世間ノ畫工ノ畫馬ハ失實シテ空クウハ(上)皮ハカリヲカクソ。「煩」言ハサテ幹カ肉中畫骨此理ヲ子由ニ説セテ其ノ子由カ語ヲ地下ノ幹ニシラセウトテソ。：「君不」世間人ニカケテ云ソ。「韓」言ハ幹ハ名筆テ有程ニ自モ云ソ畫ノ師ト云テ別ニ學フヘキ処ハナイソ。天子既ノ馬コソ馬ノ手本ヨト云タル名人ソ。桃翁ノ義ニ此ノ坡カ「韓生」ノ「既馬」ノ句ヲ以テ見レハ後ノ説カヨイソ。前説ハワルイケンソ。」

二説を整理してみるならば以下のようなふうになるか。

前説：韓幹は「肉を画いて骨を画かざる」者、(この画馬などは)まして馬の実体を捉えざれど皮相のみを描いたに過ぎない。君(蘇轍)の詩はみごと、馬の腹中の思いまでもとらえた。どうか地下の韓幹に聞かせてやりたいものだ。：

後説：(これほどの画馬の名手)韓幹であっても「肉を画いて骨を画かず」と評された。まして(世の他の画師たちの)空しく皮相のみを描いた画馬であればなおのこと(馬の画を描き、そこに馬の実体をとらえるのはむづかしい——皮相のみを画く他の画人とは異なり、韓幹は肉の奥に骨相をとらえている)。

(6) たとえば蘇軾の「書韓幹牧馬圖」詩(『合注』卷二五)には「先生曹霸弟子韓、既馬多肉尻腫圓。肉中畫骨誇尤難、金羈玉勒繡羅鞍。鞭箠刻烙傷天全、不如此圖近自然」とその画馬は高く評価されている。

(7) ときに一篇の詩としての完成度や完結性を超えて、連携と相互参照の流れに根ざした共同制作の意識が、この時期の蘇

軾の詠画詩の基礎をなしているように思われる。本稿には挙げないが、「次韻黃魯直畫馬試院中作」(『合注』卷三〇)のように、原唱者である黃庭堅に対する言及に終始して、結果として絵画そのものには直接触れない作品も作られる。さきに触れた蘇軾詩末尾の解釈の分岐もまた、右のことと関連するものと思う。まったく正反対の解釈が生じる措辞・表現。いずれの解釈をとるにしても、いささか舌足らずな感否めない。その原因のひとつとして、蘇軾の表現がコンテキストに大きく依存していることが挙げられよう。知友らとの共通認識を前提に表現され、またそれに準じて受容されるテキスト。それは一編のまとまりあるテキストとしてみた場合には、欠点と言わざるをえないかも知れない。しかし、このことは一面では、一幅の絵画を主題とし複数の詩人が詩を作り合うという、唱和詠画詩の表現様式としての特質を、端的に示している。

(8) 作詩時期は右の詩より少しさかのぼる元豐七年の「高郵陳直躬處士畫雁」二首(『合注』卷二四)においても、其一では絵画から詩、其二では詩から絵画という、やはり対比的構成がえらびとられている。其一の後半では、陳直躬の画が詩のことばによつて再現される。一方、其二の後半、陳への依頼のことばに続く、「依依として円沙に聚まり、稍稍として斜月に動く。先づ鳴きて獨り翅を鼓し、吹きて亂す蘆花の雪」は、未だ描かれざる幻想の画面、すなわち詩によつてあらかじめ描かれた(やがて陳によつて画かれることを期待する)絵画世界であると読みたい。以下に全篇を示しておく。

〔高郵陳直躬處士畫雁〕

其一

野雁見人時	野雁 人を見る時
未起意先改	未だ起 ^た たざるに 意は先ず改まる
君從何處看	君 何れの処 ^{ところ} 從り看て
得此無人態	此の人無きときの態 ^{すがた} を得たる
無乃槁木形	乃 ^{いか} 槁木 ^{かれき} の形にして
人禽兩自在	人 ^{ひと} 禽 ^と 兩つながら自在なる無からんや

北風振枯葦
微雪落璀璨
慘澹雲水昏
晶爍沙礫碎
弋人悵何慕
一舉渺江海

北風 枯葦を振るい
微雪 落ちて 璀璨たり
慘澹として 雲水 昏く
晶 爍として 沙礫 碎やかなり
弋人 悵として 何ぞ慕わん
一挙して 江海に渺なり

其二

眾禽事紛爭
野雁獨閑潔
徐行意自得
俯仰若有節
我衰寄江湖
老伴雜鵝鴨
作書問陳子
曉景畫苕雪
依依聚圓沙
稍稍動斜月
先鳴獨鼓翅
吹亂蘆花雪

眾禽 紛争を事とし
野雁 独り閑潔
徐に行きて 意自得し
俯仰 節有るが若し
我 衰えなば 江湖に寄す
老伴 鵝鴨を雜えん
書を作りて 陳子に問う
曉景 苕雪を画け
依依として 円沙に聚まり
稍稍として 斜月に動く
先づ鳴きて 独り翅を鼓し
吹きて乱す 蘆花の雪