

唐詩の形式について

松尾善弘

(1985年10月15日 受理)

Study of *Tang poem's form*

Yoshihiro MATSUO

目次

はじめに

I 唐詩の解釈と鑑賞

II 漢語の特質と漢詩

III 唐詩の形式

おわりに

はじめに

教育学部の学生に中国文学（漢文学）の講義を一期15回のなかでどのように行うか。教育学部に赴任して以来、その内容・方法・目的等についていわば暗中模索してきたが、10年目にしてようやく問題意識が鮮明になり、持ち分の四コマについても方向性が定着してきた感がある。

国語科の中の漢文であるから、基本的に訓読の方法で講義をすすめるわけだが、学生には、中国文学を学ぶ以上は、本来、中国語の学力がベースになればならぬことを折あるごとに説いている。将来、制度的にも教養部段階で中国語を学習できるかたちになれば、現今のようないびつなありようを放擲し、他の外国文学と肩をならべていわゆる中国文学の研究・教育にいそむことができるようになるだろう。そうなった暁には、「漢文」は日本漢文学として正當に位置づけし直され、古代から現代に至る中国の文学は正式に中国文学として認識され学ばれるようになるであろう。

この数年間、講義持ち分の四コマは、うち一つが「現代漢語の基礎」あるいは「古代漢語の基礎」と名づけての中国語ならびに漢字論であった。二つめは唐詩を中心とした文学方面の講義、三つめが先秦諸子の文章読解を中心とした思想方面の講義、四つめが中国文学概論である。中国近・現代文学の分野は非常勤でカバーして、一応全分野にわたって要所をつかみ開講している。

しかし、限られた時間、限られたスタッフ（一人！）で全分野を網羅しようとすれば、必然的に浅く冗漫になってしまいがちである。従って、それぞれの分野で要所を精選し核心に迫り、かつ学生諸君に将来にわたって独力で学問しつづける意欲をつけてやるのが緊要な任務となる。

中国文学の分野は、その点では幸いに、中国文学の精華といわれる唐詩、なかでも李白と杜甫を中軸に据えて、作品の読解・鑑賞を中心とする講義が展開できる。その際、はじめに中国文学史を

概説し、唐詩の位置づけをした上で、十分な時間をとって作詩形式の解説から始める。それというのも、唐詩を解釈・鑑賞するにあたって、まずその形式を把握しておくことが極めて肝要かつ有効な手段となるからである。いいかえれば、漢詩の形式、つまり作詩方法を理解していることが、漢詩読解上の必要条件となる。学生諸君に、「漢詩の解釈はまず形式から推せ」と主張する所以である。

そういう意味で、唐詩の形式をきちんと理解することが、中国文学のカナメをつかむことに通ずるといってもあながち言いすぎではない。その上、唐詩の形式、なかでも平仄の規則については、まだまだ未知の分野が残されているようである。

I 唐詩の解釈と鑑賞

唐詩の解釈・鑑賞例として、李白と杜甫の作品を二首ずつとりあげよう。これからとりかかる作品を前にして担当者がなすべきことは、第一に詩題と作者名を確かめ総字数を数えて五言か七言あるいはその他を判定することである。詩題はその作品の内容を概括して呈示する。または本詩でいい表わしきれなかったことがらを補足し説明する。あるいは作品の体裁や詩作の動機をさりげなく掲げたものもある。いずれにしても詩題は本詩と密接不可分の関係にあり、いささかもゆるがせに取り扱うことは許されない。作者については、それがいつの時代の人であるかを確認する。後述するように、少なくともその作者が唐代以前の人か以後の人かを見分ける必要がある。

Guān Fàng Bái Yīng 観 放 白 鷹	Lǐ Bái 李 白
bā guè biān fēng gāo, ● ● ○ ○ ◎	hú yīng bái jīn máo. ○ ○ ● ● ◎
gū fēi yī piàn xuě, ○ ○ ● ● ●	bǎi lǐ jiàn qiū háo. ● ● ● ○ ◎

「白鷹を放つを観る」という詩題から、我われはただちにこの作品は作者李白が鷹匠に随行して鷹狩の状況をよんだ内容であることを察知する。ところで、この題文を文法的に分析すると、

[我・作者李白] (S; 主語) = 観 (V; 述語動詞) - (O; 目的語)

となっており、その四角で囲まれた目的語の部分がまた、

[鷹匠] (S) = 放 (V) - 白鷹 (O)

となっていることがわかる。つまり、漢文の基本文型 [S=V-O] の二重構造になっているのである。

八月 辺風高し。ときは秋の中ごろ、場所は国境付近の岩山の上。ぬけるように晴れた空高く秋風が吹きわたっている。時期と場所とその場の情景をわずか5文字で見事に表現しきっている。仄起り平おわり式の起句の平仄パターンは ●仄●仄●仄○平○平 であるから第三字目も仄字にすべきであった。● ● ○ ○ ○ となって、ために下三連 (下三平) の禁を犯している。

胡鷹 白錦毛。我われが鷹狩に使っているのは優秀な誉れも高い胡地産の鷹で、錦もよりの羽は

銀白色にかがやいている。平仄は反法の規則により、○ ○ ● ● ○ となり、句末の「毛」が起句の「高」、結句の「毫」とともに下平四の豪の韻を踏んでいる。

孤飛す一片の雪。ひとり飛びたったさまは恰も一ひらの雪が空中に舞ったかのようなのである。粘法の規則により、平仄は ○ ○ ○ ● ● となるべきであるが、三字目が仄となって、ためにここも下三連（下三仄）の禁を犯している。

百里 秋毫を見る。山上から眺めると周囲百里にわたってどんな微細なものでも目に見えるほど、見晴らしがすばらしい。平仄は反法により ● ● ● ○ ○ で起句と同じパターンになる。結句の文法構造も基本文型〔S=V-O〕である。

〔我〕(S)=(百里)見(V)-秋毫(O)

起承転結、平仄、押韻、対句等の形式面をまずしっかり押え、必要に応じて文法構造も分析・確認して正解をめざす。かくして、すでに晩秋に近い辺境の山上で、鷹狩を観察する作者の興味と壮大な周囲の景観がそくそくと読む者の胸裏に広がっていくのである。

Jué Jù 絶 句							Dù Fǔ 杜 甫						
liǎng	gè	huáng	lí	míng	cù	liǔ	yi	háng	bái	lù	shàng	qīng	tiān
兩	箇	黃	鷓	鳴	翠	柳	一	行	白	鷺	上	青	天
●	●	○	○	○	●	●	●	○	●	●	●	○	◎
chuāng	hán	xī	líng	qiān	qiū	xuě	mén	bó	dōng	wú	wàn	lǐ	chuán
窓	含	西	嶺	千	秋	雪	門	泊	東	吳	万	里	船
○	○	○	●	○	○	●	○	●	○	○	●	●	◎

広徳2年(764)、杜甫53歳、成都での作である。「絶句」という詩形式を詩題にした四首のうち一首である。漢詩は唐代に至って定型化がすすみ、諸種の規律に則って作詩されるようになった。そこで我われはある漢詩を読み解こうとするとき、まずその詩の作者が何時代の人であるかを知って、唐代以前の古体詩か、以後の近体詩かに二大区別する。次に一句の文字数と句数を数え、5文字(五言)か7文字(七言)か、4句(絶句)か8句(律詩)であるかを見定める。これでほぼ古体詩か近体詩かの見当はつけられるが、最終的な判定はなお厳密な平仄法の規則に適合しているかどうかの点検を経なければならない。というのは、唐代以降の漢詩にも古体詩形式の作品があるからである。

この詩は仄起り仄おわり式の七言絶句である。兩箇の黄鷓 翠柳に鳴き、一行の白鷺 青天に上る。● ● ○ ○ ○ ● ●, ○ ○ ● ● ● ○ ○。起・承句の平仄の正格は左の通りであるが、杜甫の詩は承句の一字目が仄に変じ、ために二字目が孤平になっている。転句と結句の平仄も正格は ○ ○ ● ● ○ ○ ●, ● ● ○ ○ ● ● ○ であるが、杜甫の作品は転・結句の三字目と一字目がそれぞれ平に変じ、ために四字目・二字目がともに孤仄となっている。「天」と「船」が下平一先で押韻。

兩箇は俗語的いい方。二羽の黄鷓(高麗うぐいす)がみどりの柳の小枝で鳴いている。一群の白鷺が青天に向いとびたっていった。黄・翠・白・青といろどり鮮やかに、鳴と上が聴覚と視覚に訴えて音と動きを読む者に印象づける。おもしろいのは、兩箇と一行は数字の上ではともに少数で、

もちろん 2>1 であるが、実質上の数量としては一行の方が数が多いのである。両箇く一行。起句が静で承句が動。平仄・語法・語義上ともに対称をなし見事な対句となっている。

窓には含む 西嶺千秋の雪、門には泊す 東吳万里の船。窓と門が一字で名詞、家屋の構成部分として対語となる。含と泊、一字で動詞。あたかも一幅の絵のように、千秋の雪が窓わくに含まれ、いまにも動き出さんばかりの船が門柱という額縁にはめこまれた絵となって泊っている。西嶺、西方の連山と東吳、東方の呉の地方(平野)。千秋、長い時間と万里、長い距離(空間)。万年雪(静)と千里をゆく船(動)。東・西・南・北、一・二・千・万、天・地・山・川。わずか28文字の中に、目にし耳にし想像されるあらゆる自然現象を盛り込み、読む者の静かな感動をよび起す。形式の美と内容の美を極めつくした作品といえるだろう。

Fǎng	Dài	Tiān	Shān	Dào	Shì	Bù	Yù		Li	Bái
訪	戴	天	山	道	士	不	遇		李	白
quǎn	fèi	shuǐ	shēng	zhōng		táo	huā	dài	yǔ	nóng
犬	吠	水	声	中,		桃	花	带	雨	濃。
	●	●	●	○	◎	○	○	●	●	◎
shù	shēn	shí	jiàn	lù		xī	wǔ	bù	wén	zhōng
樹	深	時	見	鹿,		溪	午	不	聞	鐘。
●(○)	○	○	●	●		○(●)	●	●	○	◎
yě	zhú	fēn	qīng	ǎi		fēi	quán	guà	bì	fēng
野	竹	分	青	靄,		飛	泉	挂	碧	峯。
●	●	○	○	●		○	○	●	●	◎
wú	wén	zhī	suǒ	qù		chóu	yī	liǎng	sān	sōng
無	人	知	所	去,		愁	倚	兩	三	松。
○	○	○	●	●		○(●)	●	●	○	◎

(中・濃・鐘・峯・松が上平2冬の韻)

「戴天山の道士を訪うて遇はず」と題するこの詩は、李白がまだその郷里四川の綿州彰明県青蓮郷に在住のころ、すなわち開元7年(719)の作とされ(李白19歳)、李白の詩では最も早いころの作品である。この後間もなく(25歳の時)蜀を出て他郷に遊んだ李白は、遂に再び郷里に帰らなかった。戴天山(一名大康山、また大匡山。彰明県の北にあり、李白はその頃この山中の大明寺に下宿して読書したことがあったという)の道士(道教すなわち神仙の道を究める修行者)を尋ねてきて会えなかったという詩題が示す通り、少年時代から早くも老荘神仙の道を思慕した李白を彷彿とさせる作品である。

犬は吠ゆ水声中、桃花 雨を帯びて濃やかなり。谷川の流れる音が伝わるなか、どこかで犬の吠え声がしている。溪谷に咲く桃の花は折からの雨にしっかりと濡れて色も一層鮮やかに美しい。仄おこり平おわり式の五言律詩である。第二句の雨を一に露(lù・●)に作る。平仄の上ではどちらでもよいが、露の方がやや穏やかではあろう。

樹深くして時に鹿を見、^{たどひる}溪午にして鐘を聞かず。樹木の生い茂った山中で時々鹿の走ってゆく姿を目にした。時刻はちょうど正午ごろになったが道観(道教の寺)の鐘の音は聞こえない。樹と溪が一字ずつで名詞、深と午も一字で形容詞、時と不は一字で副詞、見と聞は動詞、鹿と鐘は名詞で完全な対語であり、両句はきれいな対句になっている。平仄上の基本の並び方は初め2字が○○と

●●であるが、第三句の一字目を●にし、代りに第四句の一字目を○にして相補い救っている。「拗救」(救拯)しているわけである。●と○は合計五個ずつとなる。動詞「見」と「聞」については過去幾度か言及した。(注：拙論「見」字考、「見」字再考など)

野竹 青靄を分かち、飛泉 碧峯に挂る。野竹と飛泉すなわち滝。分かつと挂る、青靄と碧峯が対語となり、平仄も見事に反対になっている。律詩では3句と4句、5句と6句を対句に作らねばならないが、その対句となる条件は、①平仄が反対になること、②文法的に同じであること、③語義が対称的である即ち同じ範疇に属した語であることの三つを同時に満足させなければならない。この三条件の妙を見きわめることは、裏返していえば、その両句の正解を導く手段にもなるということである。一群の竹林がそそり立ち、山野にたちこめた青靄を二分している。白く流れ落ちる滝が前面の碧山にかかっているのがみえる。

人の 去るところを知る無し、愁えて倚る两三松。道士の行先は誰も知らない。ただものさびしい気持で二、三本の松の木に身を寄せかけているばかりである。訓読の最大の悪弊は、この第七句のように、「無人知所去」を「人の去る所を知る無し」と読み下したとき、恰も「人」=「道士」と錯覚するものが出てくることである。ここの「人」は(道士が)でかけた行先を知っている「人」であって、[人(S)=知(V)-(O)<(道士)所去>]が「無」いという存現文の構造になるのである。作者李白はこの山に棲んでいた道士何某を訪ねたが不在のため会うことができず、またその道士の行方を知っている人とてなく、所在なげに傍の松の木に身をよせ佇んでいる。一種の虚脱感に似た悲哀を漂わせている詩だといえるであろう。平仄は第八句の初字のみが本来の仄字を平字に外している。用語上当然のことながら、桃・鐘・峯・松のように道教的色合いの濃い語が使用されている。

Jiāng Cūn 江 村						Dù Fǔ 杜 甫							
qīng	jiāng	yī	qū	bào	cūn	liú,	zhǎng	xià	jiāng	cūn	shì	shì	yōu。
○	○	●	○	●	○	◎	●	●	○	○	●	●	◎
zì	qù	zì	lái	liáng	shàng	yàn,	xiāng	qīn	xiāng	jìn	shuǐ	zhōng	ōu
●	●	●(○)	○	○	○	●	○	○	○(●)	○	●	○	◎
lǎo	qī	huà	zhǐ	wéi	qí	jú,	zhì	zǐ	qiāo	zhēn	zuò	diào	gōu。
●(○)	○	●	●	○	○	●	●	●	○	○	●	●	◎
duō	bìng	suǒ	xū	wéi	yào	wù,	wēi	qū	cǐ	wài	gèng	hé	qiú。
○(●)	●	●(○)	○	○	●	●	○	○	●	●	●	○	◎

(流・幽・鷗・鈞・求が下平11尤の韻)

江村(川べの村)という詩題からして、恵まれた自然環境の中でつましいながらも平穏な生活を送る村が連想される。上元元年(760)、作者49歳の夏の作。どちらかといえば貧窮の不遇の生涯をおえた杜甫にとって、成都浣花溪のほとりに草堂を築いて起居した晩年のこの時期が最も安定したささやかながら幸せな日々であったようだ。——草堂はいまでは(1984年秋)その面影を残しつつ

も廣大豪壯な公園に変貌していた。

清江 一曲 村を抱いて流る、長夏 江村 事事^{しじ}幽かなり。平おこり平おわり式の七言律詩である。全詩を通してq音の語が多く、澄んだ清らかな感じを表出している。澄んだ川がひとまがりまがって村をだきかかえるように流れている。日ながの夏、この川ぞいの村では何ごともひっそりとして静かである。長夏の長は本来 cháng ○ (長い) であるが、平仄上ここは●●である方が望ましいので zhǎng ●とした。これについて『大漢和辞典』はその「長夏」の項で、[閩微草堂筆記]を引き、「長夏字、出黄帝素問、謂六月也。王大僕読上声、杜工部詩長夏江村事事幽句、皆読平声、蓋注家偶未攷」と記す。長夏とは六月のことで、王大僕は長を上声(仄)に読んだが、他の注釈家が平声を読むのは調査不足であるといっている。

自から去り自から来る梁上の燕、相親しみ相近づく水中の鷗。梁の上に巢をかけた燕は勝手気ままに出たり入ったりしているし、川に泳ぐ鷗は互いに親しみ近づき睦み合っている。平仄はそれぞれ上4字が●●○○、○○●●となるのが原則だが、三字目を互いに逆にして救拯している。三四句は対句であるから先述した如く、平仄・文法・意味の上で完全に対称的に作られている筈である。この三条件で点検することをないがしろにした結果、日本の諸先達は揃ってこの第四句を誤訳してしまっている。すなわち、水中の鷗が私(人)に親しみ近づいてくるというふうに。そういう訳が絶対に出来ないとは言わないが、それは杜甫を戯画化することに繋がるということを既に詳論した。(注: 唐詩に現れた「帯」の解釈について 本紀要三十巻 昭和53年)

老妻は紙に画いて碁局^{ぎく}を為り、稚子は針^{はり}を敲いて釣鉤を作る。五句目初二字は○○が原則のところを●○に変えている。しかし第七句でそれを救拯し(●●のところを○●に)、五六句と七八句の初字を●●○○としバランスをとっている。しかも七句目の多病所は本来●●○とすべきところを初字を平に変え更に二字目が弧仄になるのを避けて三字目を仄に変え、まことに心にくいばかりの字(気)の配りようである。

多病^{たびやう} 須^まつ所は唯^{ただ}だ薬物、微軀この外に更に何をか求めん。病気がちなこの身に必要なのはただ薬物ばかりだ。微々たるわが身にとって、このうえ何を求めることがあろうぞ。第七句は一本に、但有故人供禄米(但だ故人の禄米を供する有り)に作る。だがその平仄は●●●○○●●となっていて、この句のみに限定して考えれば本来あるべき●●○○○●●に近いのでよさそうに見えるが、いま述べた通り五六句とも見比べて点検するととの句の方がよりベターなことが判る。しかも、一本の句の方をかりに是として勘定すると平仄の割合は五六句が6:8、七八句も6:8となっていてやや仄声の数がかちすぎる結果となり芳しくない。この外、一本で自来を自帰(guī・○)に、梁上を堂(táng・○)上に、為を成(chéng・○)に、何求を無(wú・○)求に作るが平仄上はどちらをとっても構わない。ただ最後の何求は、断定的表現の無求より、懐疑性を伴っていてより杜甫らしい用語法であることを附言しておこう。

以上、五七言絶句・律詩の解釈と鑑賞例をごく大ざっぱに紹介した。

II 漢語の特質と漢詩

漢語（中国語）は、(1) 単音節であること、(2) 声調言語であること、(3) 孤立的であることをその言語的特質とする。この漢語のもつ独特の性質が、古来、漢詩文を作るに際して多大の影響を及ぼしたこといまさらことわるまでもない。塩谷温博士は『中国文学概論』の中で、それがもたらす効果を、① 簡潔なこと、② 対語を作るに都合よきこと、③ 音韻の諧協なることという三点にまとめて説明している。(27ページ)

一方、現代漢語の普通話とは、①北方語を基礎方言とし、②北京語音を標準音とし、③規範的な現代白話文の著作を文法の基準とする、と規定されている。基本的には北京語（北京官語）を指すといつてよいが、北京の方言（土語）は除かれる。10億の民を擁し、広大な国土に多くの方言区をもつ中国では、解放後30年来の言語政策として、〔I〕漢字の簡略化、〔II〕共通語の普及、〔III〕漢語拼音方案の推進という三大工作を掲げ意欲的に取り組んできた。このうち〔III〕の漢語拼音方案の推進、つまり中国語表音ローマ字綴りの使用と普及に関していえば、中国人自身がこれを幼年期教育で利用するのはもちろんのこと、外国人が中国語学習の入門期において発音の正確さを期するためこのローマ字綴りを利用するのが最も科学的方法であると考えられる。

漢字の発音をローマ字で表記し、母音七個 (i u ü a o e ê), 子音21個 (b p m f d t n l g k h j q x zh ch sh r z c s) を機械的に組合せて音節を形造り、声調を加えて反復練習すれば、中国語の発音は正確かつスピーディに習得することができる。

漢字という表記道具をもつ漢語は、漢字一字が原則として一音・一義をもち一語となる。従って漢語の場合、「字=語」といういい方がなされるわけである。もっとも、漢語はむかしの単音語から現代の複音語へと進化発展しており、一音節語より二音節語の方が多いが、基本的には漢字一字が一音一義をもつ単音節語となみなして差支えない。

そこで、漢字一字の発音をローマ字で書き表したときの音節構造を定式化すると次のようになる。

$$S=CMVE/T$$

音節 **S**(syllable) は声母 **C**(consonant) と母音 (**MVE**) と声調 **T**(tone) から成りたつ。母音部分にはさらに、介音 **M**(medial voice) と主母音 **V**(vowel) と尾韻 **E**(end) に区分される。

現代漢語の声調（四声）は標準音である北京語音に基く。第一声（陰平，高平調55），第二声（陽平，上昇調25），第三声（上声，低平調214），第四声（去声，下降調51），および0声調としての轻声がある。図式化すると下図のようになる。

漢詩の全盛時代である隋唐時代、中古漢語の声調は、平声・上声・去声・入声がそれぞれ陰陽に分かれ、合計8声調あったとされ、いまの福建語や広東語の発音体系にその痕跡をみることができる。

次頁図2の4と8が、語尾に -p, -t, -k を伴った発音のいわゆる入声音である。中古漢語の8声

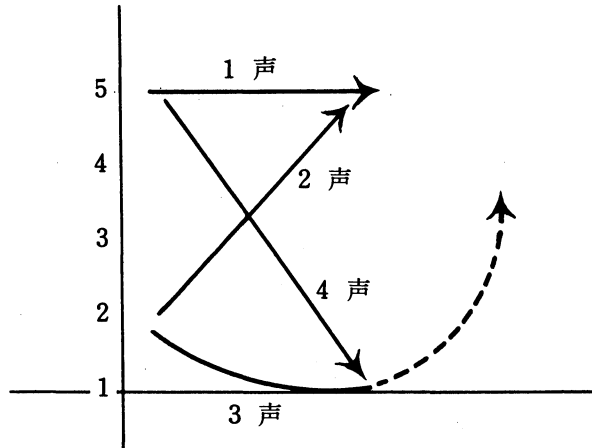
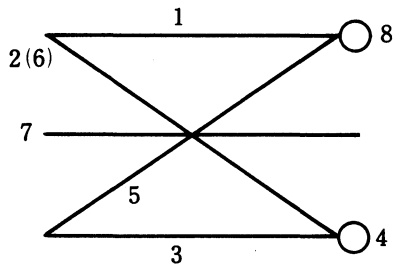


図1 中国語四声図

(注) タテ軸が高低, ヨコ軸が時間を表わす。第三声の後半部分を点線にしたのは, 実際の発音では前半部分(半三声)を「ききわけ」の要素として明瞭に発音することを要求されるという意味である。一音節語の場合と二音節語の後半に第三声きたとき214の形をとり, 3声+3声の場合には2声(すなわち点線部分)+3声となる。

図2
福建語八声調

(注) 1 陰平, 高平調。 2 陰上, 下降調。
3 陰去, 低平調。 4 陰入, 低平短調。
5 陽平, 上昇調。 6 陽去, 中平調。
7 陽入, 高平短調。
王育徳著『台湾語入門』(13ページ)より

調から現代漢語4声調への変遷は, 陰平声→第1声, 陽平声→第2声, 上声→第3声, 去声→第4声とほぼ機械的にとらえることができるが, この入声音のみは現代語の1・2・3・4声に混入する形で変化している。そこで, 現代漢語の四声から中古漢語の声調を逆に推定する場合, 第1声→陰平声と第2声→陽平声が平声, 第3声→上声と第4声→去声が仄声と機械的に判定してよいわけだが, 入声音のみは逆推定が不可能である。ところが, 我われ日本人にとっては, 漢字を日本漢字音で音読することによって中古漢語の入声音を即座に判断することができるのである。それは, 漢字を日本漢字音で音読したとき, 語尾に -フ, -ツ, -ク, -チ, -キ を伴なうものは, 入声語尾 -p, -t, -k のなごりであることを利用する方法である。幸いなことに日本漢字音が伝来当初からそう大きな変化を経ないで現在に至っているためである。中古漢語の入声音を即座にいいあてるこのやり方は, 現代中国人さえ真似のできない日本人固有の特技である。

例えば, 前掲の李杜の詩に出てくる, 八 (ハチ), 月 (ゲツ), 一 (イチ), 雪 (セツ) 等の日本漢字音で発音して語尾に -ツ, -チ を伴なうものは入声語尾 -t のなごりである。白 (ハク), 百 (ヒャク), 泊 (ハク) などは -k のなごりである。同様に, 唐代の短促音 -p は日本に伝来したとき日本の先人はそれを -フ に書きとめた。十 (ジフ), 合 (ガフ), 急 (キフ)。かくして, こと入声音に関するかぎり, 現代中国人より日本人の方がすばやくそれを照合できるという幸運にめぐまれているわけである。

以上のことから, 我われ日本人が漢詩読解の際, 平 (○) 仄 (●) をつける作業は次の手順を踏

めばよいことがわかる。はじめに漢字に中国語のローマ字で注音し、1・2声は平声（○）、3・4声は仄声（●）をつける。その後、全漢字を日本漢字音で読んで、-フ、-ツ、-ク、-チ、-キのカナのつく漢字はすべて仄声（●）に変えればよい。これが、いまのところ、もっとも素早い平仄の判定方法であると考えられる。

塩谷博士は上記著作の中で、中古漢語（隋唐音）と現代音とは差異が著しく、現代中国人といえども作詩の際は韻書を調べなければならぬほどであると述べている。そして、「……それでいて現行音で唐詩を読んで、李太白の詩は調子がいいなどというのはどういふものでありましようか。まして吾人が訓読をして詩の格調を論ずるは沙汰の限りであります」と論じている。（36ページ）

確かに中古漢語と現代漢語の音変化は激しく、文字通り隔世の感がある。現代中国人といえども陰平（1声）・陽平（2声）・上声（3声）・去声（4声）は別として、入声音の判断は字書をひもとかなければおいそれとはできない。おそらく現代日本人が日本の古典を古代音で読むのと同じような、あるいはそれ以上の困難が伴うであろう。しかし我々は古典を読むとき、たとえ音韻的知識があっても、古代音にもどして読むような無理はしない。古典の語彙や文法はそれとして追究しながらも、音読の面では現代音で読んで済ませる。古典の読解ではむしろその方が自然である。従って古典を古代音で読まないからだめだと断ずるのはいささか穏当性を欠く主張といわねばならない。

ただ、外国人である我われ日本人が、中国古典を「訓読」で済ませて能事了れりとするのは片手おちも甚しい事態といわねばならない。ことに唐詩など韻文を単に文字面上の意味の解釈にとどめ、原音（中国語）でよむことを放棄するのは、ちょうどその作品の半分の価値（音的側面）を切り捨てることにつながる行為である。まさに「訓読」の域に安住しているながら漢詩の格調を云々するのは「沙汰のかぎりではない」状態といってよいだろう。

ヨーロッパの言語は、主語・述語の間に呼応の関係を持ち、人称・テンス・態・ムードのちがいを表わすために単語の屈折つまり語形変化がある。漢語の特質の一つが「孤立的であること」という意味は、そのような「文法的な言語」であるヨーロッパ語に比べ、漢語は主述間の呼応法や単語の屈折などがなく、主として語順および単語と単語の連結のしかたによって意味を伝達する「最も語彙的な言語」であるということである。すなわち漢語は、主として語順および単語と単語の連結のしかたによって、相手の理解に訴え、また個々の単語のもつ具体的な意義によって、抽象的な文法上のはたらきを代表させる「位置語」であることにその大きな特色をもつ。

日本における中国語学の発展に長年にわたって多大の貢献をなされた故藤堂明保博士は、中国語の文法を『新訂・中国語概論』で次のように説明している。

まず、最も基本的な統辞法（syntax）として、

- | | |
|-------|----------------------------|
| A：叙述文 | 主語（名詞）＋述語（動詞・形容詞） |
| B：判断文 | 主語（名詞）＋“是・不是”＋表語（名詞） |
| C：存現文 | 場面語（場所詞・時間詞）＋“有・没有”＋補語（名詞） |

の三型をあげ、第二次的統辞法として以下11種の構造をあげる。

- | | | | |
|-------|-------------|-----------------------------|------|
| 1 | 是否の構造 | 否定詞(不・没)+動詞・(形容詞) | ……非法 |
| 2 | 指さす構造 | 指示詞(那など)+量詞・名詞 | ……一样 |
| (2') | 数える構造 | (指示詞)+数詞(一, 二……)+量詞(本など)+名詞 | |
| 3 | 限定する構造と修飾構造 | 副詞+動詞・(形容詞) | ……小説 |
| 4 | 向かう構造(動賓構造) | 他動詞+名詞(客語) | ……留心 |
| 5 | 介詞構造 | 介詞+名詞+動詞・形容詞 | ……于是 |
| 6 | 存現構造 | 有り無し及び現象を表す現象動詞+名詞(補語) | ……立春 |
| 7 | 量る構造 | 動詞・形容詞+分量補語 | ……排九 |
| 8 | 認定する構造 | (能願)助動詞+動詞 | ……該死 |
| 9 | 並ぶ構造 | 名詞どうし, 形容詞どうし, 動詞どうしが並んだかたち | ……人民 |
| 10 | 主述の構造 | 主語+述語 | ……地震 |
| 11 | 補う構造 | 動詞+形容詞補語 | ……拡大 |
| (11') | 助ける構造 | 方向・相助動詞が補語になるかたち | |

このような分類を参考にしながら、筆者は漢語の特質からみて漢語の基本文型を次の三つのパターンで押さえるのが適切ではないかと考えている。

[i] 主語 S + 述語 P

[ii] 主語 S + 述語動詞 V + 目的語 O

[iii] (場所・時間詞) + 動詞 V + 主体賓語 SO

(注) 太田辰夫著『中国語歴史文法』43ページ自動詞の賓語3「主体賓語」を借用。

[i] は世界の言語(思考)に共通の、何ガドウスル、何ハドンナダ、何ハ何ダという主語ないし主題がはじめにあって、その直後にそれを陳述・判断する語がくる最も普遍的かつ基本的文型である。藤堂博士のA叙述文とB判断文を一括した形になる。つまり目的語を伴わない動詞述語文と形容詞述語文ならびに名詞述語文の三種を含む。

[ii] は [i] の動詞述語文が目的語をとる場合を特別にとりあげたものである。その理由は、この文型が漢語の一大特色であると同時に日本語などと比較対照して明確にしておく運用に便利のためである。日本語は目的語を伴う場合に普通「私ハ・ゴハンヲ・食ベル」といい、[S+O+V]の形になる(しばらくテニヲハをとりはらって考える)。これに対し、漢語や英語は基本的に「我・吃・飯」, 「I・eat・a meal」のように[S+V+O]のパターンになるのは周知のことである。さきほど「運用に便」といったのは、もちろん語学学習上この思考経路を脳中に刻みつけておけば上達が早いという意味である。記号化してしまうとOとVがひっくり返るだけのいとも簡単なことだが、なかなかどうして日本人が外国語をマスターする上でこれが最大の難関になるといっても過言

ではないのである。ともあれ、漢語では述語文中の（他）動詞が目的語（または補語）を伴う場合、その語順は必ず [S=V-O] の並びかたになるのである。

こまかな術語上の問題はひとまずおいて、次に漢語の特徴的文型としてどうしてもとりあげておかねばならないのが [iii] である。これはいわゆる存現文と呼ばれる、動詞がものの消失・出現を表わす文である。もの（現象・事件、予想されないこと・不明確なもの・不定のもの）が位置としては動詞のあと、すなわち目的語（賓語）のところにくるが、意味的にはその文の主語となる。従って [i, ii] の主語を主題語と呼び、これを狭義の主語と呼んでもよいかと思う。どのような文法用語を使って説明すれば最も整合性のある説明になるか。その点、まだ問題を残しているが、この存現文が漢語の一大特色であると指摘することにはおそらく異存はないであろう。しかも、漢詩などを読解する上で、その文が [ii] の動詞構造であるのか、それとも [iii] の存現文として捉えるべきなのかが極めて重要な解釈上の差異をもたらす岐路になることがある。そういう意味でも、存現文を厳密に見定めることは肝要なことなのである。

発音と語彙と文法という三大要素を備えている言語は、その歴史的発展過程の中で発音と語彙の面を際立って変化させる。それにひきかえ文法の面は牢固として元来の形態を変えようとする性格をもっている。従って、文法的側面から眺めるかぎり、古代漢語も中古漢語も現代漢語も本質的に姿を変えていないとみてよい。そういう意味で、上記の文法構造三大形式は漢語の古今を通じて適用される基本パターンであるといえるだろう。

たとえば「管鮑之交」で有名な『列子』力命篇の次の漢文を、上記の [i・ii] 型で分析してみよう。

鮑叔不以我為無恥，知我不羞小節而恥名不顯於天下也。生我者父母，知我者鮑叔也。

(ii) 鮑叔(S)=不・以為(V)- (O) [我(S)=無(V)-恥(O)]

(ii) [鮑叔(S)] = 知(V)- (O) [我(S)=不・羞(V)-小節(O)]

(ii) [鮑叔(S)] = 知(V)- (O) [<我(S)> = 恥(V)- (O) <名(S)=不・顯(V)-於・天下(O)>]

(i) <生(V)-我(O)> 者(S) = 父母(P)

(i) <知(V)-我(O)> 者(S) = 鮑叔也(P)

いま文法用語上の詳論を避けて、上の文章の基本構造を大わくでとらえると、必ず [i] の [S=P] と [ii] の [S=V-O] の構造になることを確認しておこうと思う。念のため、もう一文『韓非子』から引用して分析しておく。

魏王遺荆王美人，荆王甚悦之，夫人鄭袖知王悦愛之也，亦悦愛之，甚於王。

(ii) 魏王(S)=遺(V)- (O) [荆王(I・O)・美人(D・O)]

(ii) 荆王(S)=甚・悦(V)-之(O)

(ii) 夫人鄭袖(S)=知(V)- (O) [王(S)=悦愛(V)-之(O)] 也

(ii) [<鄭袖(S)> = (亦)悦愛(V)-之(O)] (S) = 甚於(V)-王(O)

どんなに長い文章でかつ一見複雑にみえても、すべて [S=V-O] のパターンが鎖のように繋がつ

ていることが判るであろう。くり返し断ったように、術語は厳密な定義のもとに使っているのではない。要は漢語の基本文型が、主語（又は主題語）—述語動詞（又は形容詞）—目的語（又は補語）という型式であることを強調しておきたかったのである。

[iii]の存現文については稿を改めて考察したい。ただ、ここで若干指摘しておきたいのは、この存現文については、一般にその‘存在’は認められているが、説明用語上かなり混乱がみられることである。例えば、存現句と兼語句と無主句の混同。文頭にくる場所詞や時間詞を「主語」と呼び、動詞のあとにくる名詞を「目的語」と呼ぶ混乱、すなわち [ii] と同型に看做すやり方。自動詞と他動詞を区別することと前者に「賓語^{ひん}」がくることの自己撞着等々。これに対し、筆者はいまのところ、先に若干触れたごとく、動詞のあとの名詞を狭義の「主語」と呼べばどうか、「有」を所属所有と存在の意味に二大区別することなどを解決策として考えている。いずれにしても、矛盾のない整然とした説明法が課題として残されている。

Ⅲ 唐 詩 の 形 式

古体詩と近体詩

漢詩は唐代を境に、それ以前の作品を古体詩、以後を近体詩に二大別する。詩経から六朝詩にいたる古体詩と、唐代以降に厳格な規律に則って作られた近体詩とを区別するのである。ただし、唐代以降に作られた詩にも古体詩はある。つまり、唐代初期に定められた格律に従って作れなかった漢詩は古体詩に入れられる。

両者のおもな相異点は、詩形式においてまず一句の字数が古体詩は四・五・六・七・雑言、近体詩は五言と七言であること、一首の句数が古体詩は2句から数百句にまで及ぶのに対し、近体詩は8句（律詩）と4句（絶句）および少数の排（長）律（12句～200句）に限られることである。次に押韻法は、古体詩が一首に一韻または数韻（すなわち換韻が許される）、隔句または連続押韻で、平声・仄声の両方とも押韻字に使われるのに対し、近体詩は偶数句に押韻し（時に一句目も踏む）一韻到底、しかも平声字のみが押韻字として使われる。

	古 体 詩	近 体 詩
字 数	四言 五言 六言 七言 雑言	五言 七言
句 数	2句～数百句	4句 (絶句) 8句 (律詩) 排律
押 韻	一～数韻 隔句または連続押韻 平・仄声韻	一韻到底 偶数句に押韻 平声韻

五言絶句・七言絶句の基本型式

一句5文字の五言句は2字目と3字目の間に小休止があり2・3と切れる。七言句は2・2・3と切れる。すなわち五言句は トントン・トントントン、七言句は トントン・トントントン

トンというリズムを持つ。2・3の2は2字で一単語となるか一字ずつの二単語となる。同様に3の方も意味上、2・1か1・2か1・1・1か3字で一語となる。漢語は2字でひとまとまりの発音が安定した形とみなされ、従って平仄の原型も○○と●●になると考えられる。一字一語が原則ではあるが、双声語や疊韻語の例をもち出すまでもなく、また現代漢語も二音節語が圧倒的に多いことは上述した。平声が発音としてはやや軽く、仄声（仄とはかたむいた、くせのあるという意味である）が音としてやや重い。前者をトン、後者をドンとして発音の軽重を表わし、先のリズムと合せて一句を表現すれば次のようになる。五言句が、トントン・ドントントン、トントン・トントントン、ドンドン・トントントン、ドンドン・ドントントン、七言句は、トントン・ドンドン・ドントントントン、ドンドン・トントン・トントントントン、トントン・ドンドン・ドントントントン、ドンドン・トントン・ドントントントンのそれぞれ四型が作られる。実際上の発音ではこのリズム・軽重に更に語の抑揚（声調）が加わり、押韻のひびきの重なり合いがあるわけで、これら音的要素をすべて遺憾なく発揮して表現するとあの長嘯（詩吟）になるのではなかろうか。

近体詩では偶数句（時に一句目も）句末に押韻しなければならない。これが作詩上最重要な条件である。次に平仄の規則として、二字目と四字目と六字目に注意して（二四六分明）、二四不同・二六対になるように作らねばならない。裏返していえば、一字目と三字目、五字目はかなり自由がきく（一三五不問）。一句の下三字が下三連 ○○○、●●●となることを忌み、特に下三平は避けるべきとされる。同じく孤平●○○、孤仄○●○も好ましい形ではなく、特に孤仄は禁忌事項に入れられる。この外、一句と二句および三句と四句は反法の規則により平仄を反対になるようにし、二句と三句は粘法の法則で平仄がほぼ同じ（句頭は同じに句末は逆に）になるようにしなければならない。

以上の押韻法平仄法の諸規則をすべて充す五言絶句・七言絶句の型式はそれぞれ次の四つとなる。

【五言絶句の基本型式】

(1) 平おこり平おわり式

○ ○ ● ● ◎
● ● ● ○ ◎
● ● ○ ○ ●
○ ○ ● ● ◎

(2) 平おこり仄おわり式

○ ○ ○ ● ●
● ● ● ○ ◎
● ● ○ ○ ●
○ ○ ● ● ◎

(3) 仄おこり仄おわり式

● ● ○ ○ ●

○ ○ ● ● ◎
 ○ ○ ○ ● ●
 ● ● ● ○ ◎

(4) 仄おこり平おわり式

● ● ● ○ ◎
 ○ ○ ● ● ◎
 ○ ○ ○ ● ●
 ● ● ● ○ ◎

【七言絶句の基本型式】

(1) 平おこり平おわり式

○ ○ ● ● ● ○ ◎
 ● ● ○ ○ ● ● ◎
 ● ● ○ ○ ○ ● ●
 ○ ○ ● ● ● ○ ◎

(2) 平おこり仄おわり式

○ ○ ● ● ○ ○ ●
 ● ● ○ ○ ● ● ◎
 ● ● ○ ○ ○ ● ●
 ○ ○ ● ● ● ○ ◎

(3) 仄おこり仄おわり式

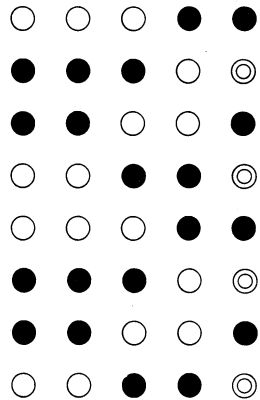
● ● ○ ○ ○ ● ●
 ○ ○ ● ● ● ○ ◎
 ○ ○ ● ● ○ ○ ●
 ● ● ○ ○ ● ● ◎

(4) 仄おこり平おわり式

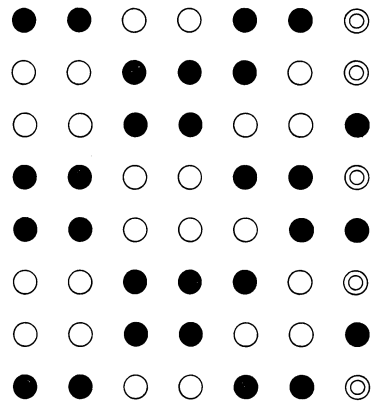
● ● ○ ○ ● ● ◎
 ○ ○ ● ● ● ○ ◎
 ○ ○ ● ● ○ ○ ●
 ● ● ○ ○ ● ● ◎

見較べてみればすぐわかるように、五言の平仄型式は七言の後半の5字に等しい。すなわち、七言の平おこり平おわり式は初めの2字を捨てて残りの5文字をみると五言の仄おこり平おわり式となる。同様に、七言の平おこり仄おわり式は五言の仄おこり仄おわり式、七言の仄おこり仄おわり式は五言の平おこり仄おわり式、七言の仄おこり平おわり式が五言の平おこり平おわり式になるわけである。念のため五言律詩と七言律詩の平仄パターンを一例ずつ掲げておく。

【五言律詩（平おこり仄おわり式）】



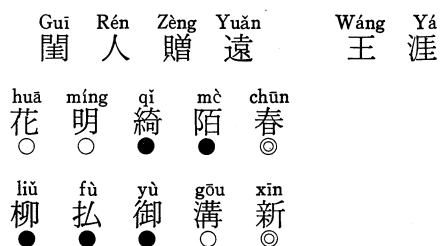
【七言律詩（仄おこり平おわり式）】



律詩の場合も絶句同様、七言の仄おこり平おわり式が初めの2字を捨てあとの5字をみると五言の平おこり平おわり式になっていることがわかる。以下すべて絶句のパターンに等しい。更に仔細に眺めると、上記の例のように仄おこり仄おわり式律詩の平仄は前半4句と後半4句が同じ型のくり返しであり、平おこり仄おわり式も同じくり返し型である。これに対し、平おこり平おわり式と仄おこり平おわり式はそれぞれ後半4句が平おこり仄おわり（絶句式）、仄おこり仄おわり（絶句式）とのくっつけ型となる。七言律詩の場合も、それぞれ絶句のくり返し型とくっつけ型との組合せである。たとえば上記の仄おこり平おわり式は後半4句が仄おこり仄おわり（絶句式）をくっつけた形になっている。

次に五言絶句、七言絶句のそれぞれの型式で作られた詩を一例ずつ掲げよう。但し、五言の仄おこり平おわり式および七言の仄おこり仄おわり式の作品はI章の例解であげたのでここでは省く。

〔1〕 平おこり平おわり式作品例



wèi ● 為	bào ● 報	liáo ○ 遼	yáng ○ 陽	kè ● 客
liú ○ 流	guāng ○ 光	bù ● 不	dài ● 待	rén ◎ 人

(春・新・人が上平11真の韻)

〔2〕 平おこり仄おわり式作品例

Fù 復	Chóu 愁	Dù 杜	Fǔ 甫
rén ○ 人	yān ○ 煙	shēng ○ 生	yuǎn ● 遠
chù ● 処	hǔ ● 虎	jī ● 跡	guò ● 過
xīn ○ 新	tí ◎ 蹄	yě ● 野	gǔ ● 鶻
fān ○ 翻	kūi ○ 窺	cǎo ● 草	cūn ○ 村
chuán ○ 船	nì ● 逆	shàng ● 上	xī ◎ 溪

(蹄・溪が上平8齊の韻)

〔3〕 仄おこり仄おわり式作品例

Dēng 登	Guān 鸛	Què 雀	Lóu 樓	Wáng 王	Zhīhuàn 之渙
bái ● 白	rì ● 日	yī ○ 依	shān ○ 山	jìn ● 尽	
huáng ○ 黄	hé ○ 河	rù ● 入	hǎi ● 海	liú ◎ 流	
yù ●(○) 欲	qióng ○ 窮	qiān ○ 千	lǐ ● 里	mù ● 目	
gèng ● 更	shàng ● 上	yī ● 一	céng ○ 層	lóu ◎ 樓	

(流・樓が下平11尤の韻)

杜甫の「復愁」では、一句目「遠処」が一本で「処僻 (pī・●)」に作り、三句目「野鶻」が「野雉 (zhì・●)」に作られる。また王之渙の作品では第三句目の初字が平であれば基本型式通りであった。ただ、「一三五不問」なので罪は軽いし、一・二句と三・四句がそれぞれ対になってその欠を補ってあまりある名詩となっている。以上のように、平仄の基本型式をおさえれば、伝本の異同の判定にも与って威力を発揮することになるのである。

次に七言絶句作品の例として「七絶の聖手」といわれた王昌齡の作品を二つと女性詩人薛濤の作品をあげよう。

〔1〕 平おこり平おわり式作品例

Cháng 長	Xìn 信	Qiū 秋	Wáng 王	Chānglíng 昌齡
zhēn ○ 真	chéng ○ 成	báo ● 薄	mìng ● 命	jiǔ ● 久
xún ○ 尋	sī ◎ 思			

mèng ● ○	jiàn ● ○	jūn ○	wáng ○	jué ● ○	hòu ● ○	yí ◎
夢	見	君	王	覺	後	疑
huǒ ● ○	zhào ● ○	xī ○	gōng ○	zhī ○	yè ● ○	yīn ● ○
火	照	西	宮	知	夜	飲
fēn ○	míng ○	fù ● ○	dào ● ○	fèng ● ○	ēn ○	shí ◎
分	明	復	道	奉	恩	時

(思・疑・時が上平4支の韻)

〔2〕 平おこり仄おわり式作品例

	Xi	Yán		Xuē	Tào	
	西	岩		薛	濤	
píng ○	lán ○	què ●	yì ●	qí ○	jīng ○	kè ●
凭	欄	却	憶	騎	鯨	客
bǎ ●	jiǔ ●	lín ○	fēng ○	shǒu ●	zì ●	zhāo ◎
把	酒	臨	風	手	自	招
xì ●	yǔ ●	shēng ○	zhōng ○	tíng ○	qù ●	mǎ ●
細	雨	声	中	停	去	馬
xī ●(○)	yáng ○	yǐng ●	lǐ ●	luàn ○	míng ○	tiào ◎
夕	陽	影	裏	乱	鳴	蜩

(招・蜩が下平2蕭の韻)

〔3〕 仄おこり平おわり式作品例

	Cóng	Jūn	Xíng	Wáng	Chāng	líng
	從	軍	行	王	昌	齡
dà ●	mò ●	fēng ○	chén ○	rì ●	sè ●	hūn ◎
大	漠	風	塵	日	色	昏
hóng ○	qí ○	bàn ●	juǎn ●	chū ●	yuán ○	mén ◎
紅	旗	半	捲	出	轅	門
qián ○	jūn ○	yè ●	zhàn ●	tiào ○	hé ○	běi ●
前	軍	夜	戰	洮	河	北
yì ●	bào ●	shēng ○	qín ○	tù ●	gǔ ●	hún ◎
已	報	生	擒	吐	谷	渾

(昏・門・渾が上平13元の韻)

お わ り に

「漢文」としての中国文学の講義をどのようにすすめるか。その分野・目標・方法などかつて自ら受けた講義のありようなども想起し参考にしながら、現時点で辿りついた帰結の一つをまとめてみた。中国哲学・思想方面の核心が先秦諸子思想であるとするなら、文学方面としてはやはり漢詩、なかでも詩聖や詩仙を中心とした唐詩を解釈・鑑賞することにあると思う。そしてその解釈の手順は作詩上の規則を利用し導き手として内容理解に努めることである。将来、それらの知識を駆使して自ら漢詩を作る境地にまで到達すれば願ってもないことである。しかしながら、中国古典、なかでも韻文作品を理解し鑑賞するのに現代漢語の何たるかも知らず、単に訓読の因習にのみ頼ってい

たのでは目的地は遙かに遠のくばかりである。そういう意味でも、橋渡し役としての漢語の普及を今後大いに唱導しなければならないと思っている。学生と遊離せず、「漢文」を敬遠させない手段を講ずることは、しかし、至難の業ではある。

唐詩の形式とくにその平仄法を論ずるなかで、目下、二つの疑問が生じている。その一つは、いわゆる「踏み落とし」なるものの意味と定義づけについてである。たとえば次のような作品で第一句を「踏み落とし」と説明してあるのは、上述のような基本型式でいえば規則通りの作り方なのである。つまり、七言絶句・律詩で第一句句末も押韻するのは「平おこり平おわり式」と「仄おこり平おわり式」の二型式の場合で、「平おこり仄おわり式」と「仄おこり仄おわり式」の詩は第一句句末に韻を踏みようがないのである。従ってまず第一に、近体詩の七言詩はすべて第一句句末に押韻するとは限らない。逆に五言詩でも「平おこり平おわり式」と「仄おこり平おわり式」作品では第一句句末に押韻することはI章の李白の詩でみた通りである。何となれば近体詩では五言七言を問わず偶数句句末で押韻しかつそれは「平声」で踏むのが原則だからである。だからもし「踏み落とし」なる現象があるとすれば、筆者の見解では、それは第一句が「平おわり式」であるにも拘わらず押韻していない場合を指して言うのではないかと思う。

Jiǔ	Yuè	Jiǔ	Rì	Yì	Shān	Dōng	Xiōng	Dì	Wáng	Wéi			
九	月	九	日	憶	山	東	兄	弟	王	維			
dú	zài	yì	xiāng	wéi	yì	kè	měi	fēng	jiā	jié	bèi	sī	qīn
独	在	異	鄉	為	異	客	每	逢	佳	節	倍	思	親。
●	●	●	○	○	●	●	●	○	○	●	●	○	◎
yáo	zhī	xiōng	dì	dēng	gāo	chù	biàn	chā	zhū	yú	shǎo	yī	rén
遙	知	兄	弟	登	高	処	徧	插	茱	萸	少	一	人。
○	○	○	●	○	○	●	●	●	○	○	●	●	◎

(親・人が上平11 真の韻)

「仄おこり仄おわり式」だから基本は、●●○○○●●, ○○●●●○◎である。後半2句も○○●●○○●, ●●○○●●◎となるべきを、二四不同二六対の大原則は守りつつも、一三五不問の自由を十分利用している。そして一見バラバラなようだが勘定してみると、前年2句と後半句の平仄の割合はそれぞれ6:8, 8:6 となっていてちゃんとバランスをとってあるのである。

同様に、「平おこり仄おわり式」作品も第一句末は仄声だから韻を踏むべくもないわけで、これを称して「踏み落とし」というのは妥当性をかく憾みがある。

Xiāng	Lú	Fēng	Xià	Xīn	Pǔ	Shān	Jū						
香	炉	峰	下	新	卜	山	居						
Cǎo	Táng	Chū	Chéng	Ǒu	Tí	Dōng	Bì	Bái	Jū	yì			
草	堂	初	成	偶	題	東	壁	白	居	易			
rì	gāo	shuì	zú	yóu	yōng	qǐ	xiǎo	gé	chóng	qīn	bù	pà	hán
日	高	睡	足	猶	慵	起	小	閣	重	衾	下	怕	寒。
●	○	●	●	○	○	●	●	●	○	○	●	●	◎
yí	ài	sì	zhōng	yī	zhěn	tīng	xiāng	lú	fēng	xuě	bō	lián	kān
遺	愛	寺	鐘	欵	枕	聽	香	炉	峰	雪	撥	簾	着。
○	●	●	○	○	●	●	○	○	○	●	●	○	◎
kuāng	lú	biàn	shì	táo	míng	dì	sī	mǎ	réng	wéi	sòng	lǎo	guān
匡	廬	便	是	逃	名	地	司	馬	仍	為	送	老	官。
○	○	●	●	○	○	●	○	●	○	○	●	●	◎

xīn tà shēn níng shì guī chù gù xiāng hé dú zài cháng ān (寒・看・官・安が
 心 泰 身 寧 是 歸 処, 故 郷 何 独 在 長 安。 上平14寒の韻)

二四不同二六対の大原則は堅持しつつも（第七句のみ拗体）あとはかなり自由に作っている。しかし、それも孤仄がいくつかあるだけで、下三平の禁忌事項は犯しておらず、三四と五六句は見事な対句に仕上げている。平仄字の割合はそれぞれ 6:8, 8:6, 8:6, 8:6 となり、後半やや平声字の使用率が高い。

さて、次に生じた疑問は、近体詩は平声で押韻するとした場合、では仄声押韻の詩はどう判断すればよいかということである。たとえば、有名な柳宗元の「江雪」などは入声音で押韻しているわけで、これを例外として近体詩の中にとりこんで五絶と称してよいか、それとも古体詩の範疇に入れて五言古詩と称するか。この点、諸賢学の御指教を仰ぎたいと思う。形式は「仄おこり平おわり」

Jiāng Xuě Liǔ Zōngyuán
 江 雪 柳 宗元

qiān shān niǎo fēi jué wàn jìng rén zōng miè
 千 山 鳥 飛 絶, 万 径 人 踪 滅。

gū zhōu suō lì wēng dú diào hán jiāng xuě
 孤 舟 蓑 笠 翁, 独 釣 寒 江 雪。 (絶・滅・雪が入声屑の韻)

式」をひっくり返した（平仄を反対にした）形に近似しているが、二四不同・反法・粘法ともにかなりくずれて「拗体」というにもやや気がひける出来である。やはり古体詩として処理した方が面倒でないとはいえる。いずれにせよ、近体詩における上述の如き諸規則をどこまで厳格に適用するか、作品によっては判断に迷うものが少なからずあることは間違いない。

1964年夏から約半年間、北京に留学した折、李白研究の大家、北京大学の裴斐先生に唐詩の講義を受ける幸運に恵まれた。本稿のⅢ章は、その時の講義録をもとに論考したものである。ここに記してお礼と感謝の意を表したい。

参 考 文 献

- 藤堂明保 相原茂著 『新訂中国語概論』 大修館書店
 塩谷温著 『中国文学概論』 講談社
 入谷仙介著 『漢詩入門』 日中出版
 前野直彬編 『唐詩鑑賞辞典』 東京堂
 太田辰夫著 『中国語歴史文法』 江南書院
 小川環樹著 『唐詩概説』 岩波書店
 王育徳著 『台湾語入門』 風林書房
 中国語学研究会編 『中国語学事典』 江南書院
 樊平 劉希明 田善繼編 『中級漢語』 北京語言学院