

中國古典詩における對偶の諸相

——唐詩を中心に——

松 浦 友 久

- (一) 序
- (二) 言語・文字
- (三) 句型・句數
- (四) 押韻
- (五) 平仄
- (六) 對句
- (七) 詩體
- (八) 詩體
- (九) 本質
- (十) 要因
- (十一) 結語

(一) 序

對偶（あるいは對句的表現）の著しい發達が、中國文學の基本的な特色の一つであること、——このこと自體はきわめて

明白な事實であつて、ほとんど議論を要しない。しかし、そうした發達の要因や効果、あるいは對偶表現の本質、といった問題については、多數のすぐれた先行諸論を前提としながらも、なお改めて検討さるべき多くの論點が含まれているように思われる。

小論では、對偶表現の最も發達したジャンルの一つと言ふべき唐詩を主要な對象としつつ、そこに表われた對偶の諸相を、たんにいわゆる對句形式の種類や特徴といった觀點からではなく、言語……對句……本質、といった幾つかの次元に即して系統的に考えてみたい。對偶なるものが、文學の内容と形式の兩次元に關わる総合的な技法であり發想である以上、内容・形式ともに一つの完成状態にあると認めうる唐詩のジャンルに即してそれを考えることは、唐詩論・對偶論の

雙方にとつて、ともに有効かつ不可缺な手續であると判斷されるからである。

(二) 言語・文字

唐詩は、その最も基礎的な「言語・文字」の次元で、すでに顯著な對偶的要素を含んでいると考えられる。

それは、言語自體に内在する「音聲の基調リズム」として、「二音節(二字)」を一拍とする「基礎的な偶數志向が認められることである。

現在、中國語(漢語 Hànyǔ)のリズム論としては、これに「意味のリズム」のみを認め、「音聲のリズム」の獨自性は認め得ない、とする立場が提出されている。⁽¹⁾しかしこの點については、むしろ、「二音節一拍」を基調とする「音聲のリズム」がまず存在し、その基礎的・根源的な影響力のもとに、それに同調 coordinate した「意味のリズム」が形成されていった、と見るほうが實態に近いように思われる。⁽²⁾

「音聲のリズム」と「意味のリズム」の先行性の問題はしばらく擱くにしても、現實の中國語(漢語 Hànyǔ)ととりわけ古典語(文言)が、おおむね、二字(二音節)一拍を基調とする「音聲と意味のリズム」によって性格づけられていること

は、聽覺的にも視覺的にも疑いない。むろん、文字表記の次元では三字句・五字句・七字句といった奇數音節の句も珍しくはないが、そこではおおむね、一字(1/2拍)分の休止や延長が加わることによって、二音節一拍の基本リズム自體はくずれない。

従つて、こうした二音節一拍を意味・音聲の單位とする中國古典語は、その連續としてのリズムの流れの次元で、すでに基礎的かつ明確な對偶要素を内在していると判斷できるわけである。

ところで、こうした「二音節一拍」のリズム單位は、程度の強弱は別として、基本的には多くの言語に認められる共通の傾向であると言えるだろう。少なくとも、「三音節一拍」といった奇數單位に比べては、そうである。それは、人間の認識の整合性にとつては、リズムのような感性的次元のものでさえも、奇數よりは偶數のほうが安定度を高めるといふことからの、當然の現象と言つてよい。ただ、中國の言語がとりわけそうした「二音節一拍」性への強い志向をもち、従つて、それによって構成される中國文學の諸表現には、とりわけ明確な對偶性が表われているということは、客觀的な事實

關係として、ここで改めて確認しておく必要があるであろう。中國の文章、とりわけ文言におけるリズム性の明確さは、それが統辭的要素の一つにまでなっている點に、端的に表われている。

(三) 句型・句数

唐詩における對偶的要素は、「言語・文字」に次ぐ基礎的次元としての「句型・句数」の次元でも、明確にその存在を指摘することができる。ただし、句型によってその強弱に明白な差異のあることも、十分注意されてよい。

唐詩の各句型のうち、對偶性が最も顯著に表われているのは、むろん四言句である。

枝條鬱鬱¹⁾
文質彬彬¹⁾

(上官昭容「遊長寧公主流杯池」其五)

四つの音節リズムが、二つの拍節リズムとなり、中間の分節線(リズムの切れ目)によって、一句全體が「○○○○」に大きく二分される。しかもその各一拍は、①各二音節から成る、②休拍を全く含まない、「同質同量」の拍節であるた

中國古典詩における對偶の諸相(松浦)

め、上半部と下半部から成るリズム上の對偶感覺は、句型として具えうる最も徹底したものになっている。そのため、音節數・拍節數は少ないにも関わらず「象天↑御宇、乘時↑布政」(郊廟歌辭、明堂樂章「肅和」)などのように、いわゆる當句對(句中對)の手法も、隨所に多用される結果になっている。

四言句に次いで對偶性が強いのは、七言句である。

朝鮮白帝彩雲間¹⁾
千里江陵一日還¹⁾

(李白「早發白帝城」)

(×印は休拍、以下同じ。)

七つの音節リズムが、四つの拍節リズムとなり、それがさらに中間の分節線によって、「○○○○○○○○」と二分される。句末に半拍(一字)分の休拍は有るが、全體としては、四言句を二つ連ねた場合と同等の、四拍子的な對偶的なリズムをもつ。現に、「黃衣使者白衫兒」(白居易「賣炭翁」)のような當句對(句中對)は、この七言句においてもかなり多い。ただし、句末の休拍の存在によって、上半(四字)と下半(三字)の音量・音數が異なるため、四言句ほどの徹底した對偶

的リズムにはなっていない。

對偶性の程度で七言句に次ぐのは、二拍子的な偶數拍を基調とするという點で言えば、六言句よりもむしろ三言句である。しかし、一句だけの句型に即して言うかぎり、「○○」¹「○×」(三音節+半拍休止)の構造は餘りに短かく、句中での對偶表現はほとんど全く不可能である。この句型によつて對偶を求めようとすれば、「億上帝、臨下庭」(「封泰山樂章」豫和)、「車麟麟、馬蕭蕭」(杜甫「兵車行」)のように、二句にまたがる對句構造を探るしかない。従つて、句型次元での對偶性から言えば、七言句に次ぐのは六言句だと見るのが妥當であらう。

江南江北春草¹ 獨向金陵去時¹

(劉長卿「發越州赴潤州、使院留別鮑侍御」)

三拍子的な奇數の拍節リズムではあるが、「二字一拍」の單位が三つ連なっていることから、當句對の手法も比較的に用いやすい。音節リズムが偶數(六音節)であることも含めて、五言句以上に對偶性は高いと言ふことができる。ただ

し、六言句の作例自體が極端に乏しいことは、對偶論の資料としても、やや自立性を缺くと言ふべきであらう。

六言句に次ぐものは五言句である。

白馬黃金塞¹ × 雲沙繞夢思¹

(李白「塞下曲」其四)

五つの音節リズムが、三つの拍節リズムとなり、それがさらに中間の分節線によつて「○○○○○×」¹と二分される。音節・拍節の兩リズムとも奇數から成るという點では、唐詩の句型のなかでは最も對偶性の弱いものと考えてよいが、上2字・下3字に二分されるところから、上記の「白馬↓黃金(塞)」や、「殘杯(興)↓冷炙」(杜甫「奉贈韋左丞丈、二十二韻」)のような當句對の例も稀には見られる。先にふれた三言句よりも、實質的には對偶性が強いと見なすのが妥當であらう。

このように見てくると、唐詩の各句型は、①四言句、②七言句、③六言句、④五言句、⑤三言句——の順で、より明確な對偶的性格を具えていると位置づけることができる。そ

れはまた、各々の句型が各種の詩型と結合した場合の、基礎的な性格形成とも関わってくるはずである。

一方、句数の問題に關しては、①近體詩が原則的にすべて偶數句であること、②古體詩も少數の例外を除いて偶數句であること——の二點に、基礎的な次元での對偶感覺が認められると考えられよう。(少數の奇數句作品がどんな性質のものであるかについては、第四章「押韻」の部分で詳述する)。

(四) 押 韻

唐詩の押韻次元においては、對偶性はどのような形で表現されているであろうか。

最も重要な點は、唐詩の大多數の作例が、二句ごとに脚韻を踏む「隔句韻」の形式をとっていることである。これはつまり、二句を一單位とする對偶的發想が、二句ごとの一押韻によって、音聲的に保證され梓づけられている、ということである。換言すれば、いわゆる對仗(對偶の一聯)の形式を採っているか否かに關わらず、「上句(出句)」對「下句(對句)」という對偶的な構造が、すでに基礎的に存在していることを示すものに他ならない。それはまた、押韻効果自體に即して

言えば、句末における押韻感覺と非押韻感覺とが、最も對比・對偶的に感受されやすい手法だと言うことができよう。

「隔句韻」を對偶性の重要な梓組と見なすこうした見解は、幾つかの事實によってその正當さが裏づけられる。

第一は、隔句韻の作品はすべて偶數句とならざるをえないため、一首全體としても對偶的・整合的な發想や表現が生まれやすいこと。逆に言えば、唐詩における少數の奇數句作品は、原則としてすべて、一首全體にわたる「毎句韻」であり、その結果、たんに一首全體として整合性を缺くというだけでなく、狹義の對句構造と見なしうる聯が一般にきわめて乏しい、という結果を生んでいる。例えば王昌齡「筵篋引」は一首四十五句にわたる奇數句・毎句韻の作例であるが、意味的・文法的次元を含めての嚴密な對句は全く存在しない。(この場合、古體詩であるから、平仄の問題はむろん考慮に入れないで、なおかつそうである)。こうした「奇數句・毎句韻・無對句」の例は、李白の「荊州歌」(七言五句)や「烏棲曲」(七言七句)、岑參の「敦煌太守後庭歌」(七言十五句)などのように、或程度まで系統的に見いだされる。また、杜甫の「飲中八仙歌」(七言二十二句)は、毎句韻・偶數句の作例であるが、内容的には、奇數句の章が四つ加わったゆえの結果的な偶數

句であり、對句が全くない點にも象徵されるごとく、一首全體の對偶性はやはり乏しい。——隔句韻の手法が、對偶性の枠組として如何に重要な役割を果しているか、改めて確認せざるをえない。

第二は、そうした毎句韻の作例が、もっぱら七言詩に限定されていることである。この點については、①七言句が五言句や四言句に比べて長いために、毎句韻であることが煩わしさを感じさせにくい、②従つて歴史的に見ても七言詩は六朝中期ごろまでは毎句韻が主流であつた、——という事實關係の他に、③七言句自體が、第(三)章「句型・句數」で述べた如く、上下各二拍の對偶的拍節リズムをもつために、毎句韻でありながら實は隔句韻的な効果をも併せもちやすい、という事實が作用していると考えられる。

このように、各句韻か毎句韻かという點には對偶性の強弱が直接に表われているのに對して、押韻法におけるもう一つの類別、一韻到底格か換韻格かという點には、對偶の問題はほとんど關わっていない。ただ、換韻詩の多くが、二句・四句・六句といった偶數句を單位として換韻しているという點に、句數次元におけるのと同様な、對偶性への基礎的條件が

認められるという程度である。これは恐らく、各句韻か毎句韻かの問題が、韻律の三要素のうち最も根源的な音數律(リズム)の要素と直結しているのに對して、一韻到底か換韻かの問題は、おおむね、より表層的な音調律(平仄)の範圍にとどまっていることも關係していよう。

(五) 平 仄

韻律の三要素の一つとしての音調律を考えた場合、唐詩の音調律を構成するのは「平仄」であつて「四聲」ではない。それは、いわゆる「四聲・八病」に象徵される六朝的な韻律論が、次第に「平仄・近古」に象徵される唐代的な韻律論に移行していった點に、最も端的に表われているよう。

ところで、そうした四聲中心の六朝の韻律論が、平仄中心の唐代的韻律論へと移行していったといふことの文學史的な意味は、どのように集約できるであらうか。

第一は、一般に共有されている意味づけとして、「平・上・去・入」の四種を單位とした韻律の組合せは細密に過ぎて實用性に乏しい、という點があげられよう。「平・仄」の二種を單位とした組合せこそ、細粗の中庸を得た、實用的な韻律の單位でありえたわけである。

第二に、新しく指摘されなければならないのは、「平・上・去・入」の區分が、必ずしも相互不可缺でない、個別的な概念の集合であるのに對して、「平・仄」の區分は、相互不可缺のないいわゆる相關的、correlative な概念の組合せであるため、中國語本來の對偶的性格を生かすうえで、より適切な韻律單位となりえた、という點である。――

すなわち、通史的な觀點から原理化してみれば、平上去入のいわゆる「四聲」は、「聲調」および「韻尾構造」の差異に基⁽⁷⁾づく聽覺的な特徴を、聲調區分の枠組として結果的に、四種に分類したものに過ぎない。従つて、場合によっては、④韻尾構造の差異には捉われず、聲調のみの特徴から「平聲・上聲・去聲」の三種に區分したり、③逆に、韻尾構造の特徴から「陰聲韻・陽聲韻・入聲韻」の三種に區分したり、⑤さらにそれらの幾つかを、語頭子音によつて陰陽に細分した數種區分（例えば、現代蘇州語や福建語の八調や、廣東語の九調のような）を用いたりする――ということも、必ずしも不可能ではなかつたはずである。

こうした非整合的な四種分類を採つた結果、「平聲」は「上・去・入」にとつて（或いは、「上聲」は「平・去・入」にとつて、「去聲」は「平・上・去」にとつて、「入聲」は

「平・上・去」にとつて）、相互不可缺の分類概念とはなっていない。このため、この四種區分においては、對偶的な感覺はさほど明確化しないまま、それぞれが個別的に使用されやすい。

これに對して「平・仄」の關係は、――非相關的な「平・上・去・入」の四聲區分を踏まえながらも――「平（不變化）としての平聲」に對する「仄（變化）としての上・去・入聲」という形で、四者を相關的 correlative に二分しているため、「平」は必然的に「仄」を意識させ、「仄」は必然的に「平」を意識させる、というように、はつきりとした相互依存的・相互不可缺的な關係が生まれざるをえない。一般に、「對偶」構成の主要條件の一つが「A對B」の相互依存性に在ると考えられる以上、「平對仄」という相互依存的二分化は、そのまま、對偶的事象の一典型と見なしうるわけである。

むしろこの場合、「平（平）_(種注) ↓ 仄（上・去・入）」という二分化が現實に漢字の字數における相對的な均衡を生むということも、計量的な要因として見逃せない。しかしこの點もまた、この「平 ↓ 仄」という二分法を、現實の詩作の枠組として、いっそう安定のよいものにする結果になっていると見なせるわけである。

さらにまた、この對偶的な平仄は、韻律上の排列方法としても、「平・平・仄・仄」もしくは「仄・仄・平・平」のような「平平」

「仄仄」各二字を小單位とした對偶的な排列を基本とする。むしろそれは、近體詩の、とりわけ律詩において嚴密に追求される基本的排列であるが、古體詩にあつてもまた、その非近體ゆえの「古體」性の形成という意味において、この對偶的基本排列は、逆説的ながら十分に意識されている。(第六章「詩體」参照)。それはまさに、中國語の「音聲のリズム」における「二音節一拍」の對偶的基礎單位が、平仄という對偶的聲調要素によつてさらに立體化されたゆえの、本質的に對偶的の漢語的な排列法式であると言ふべきであらう。

唐詩が、六朝詩およびそれ以前の詩歌に比べて、より明確な對偶性を与えるに到つたことは、①七言詩の隔句韻化、②對句の精密化、③律句・律詩の形成など、いろいろな現象として表われているが、④「平仄」という相關的韻律單位の確立は、それらと並んで指摘さるべき最も重要なポイントであると言わねばならない。しかもこの点は、他ならぬ②③を生んだ要因としても、重要な役割を果しているわけである。

(第六(七)(八)章参照)。

(六) 對句

唐詩の對偶性が最も直接・鮮明に表われるのは、二句を一聯とした對偶的な句の單位、いわゆる「對句」と呼ばれる次元においてである。

原理的に見れば「對句」とは、對偶表現が句を單位として構成されたものに他ならない。それだけに、その對偶要素は、①字數(音節數)、②字義、③文法構造(品詞的・文法的關係)、④平仄、⑤字音(雙聲・疊韻・重言・音通)、⑥字形(偏傍冠脚)等の各方面に及んでおり、それらを組合せた「句」對「句」として、總合的な「對句」が構成される。この場合、①②⑥の順序は、ほぼ重要性の順序と言つてよいが、對句一般の必須條件は①②③までであり、④は近體(律體)においてだけ必須とされ、⑤⑥は古體・近體をつうじて必須條件とはなっていない。特に⑥は、きわめて特殊な例に限られる。①②③だけを満たすような單純な例と、①②⑤を満たす複雑な例とを對比すれば、この点はいっそうはつきりする。

或從・十五・北防・河。
便至四十西營田。

(杜甫「兵車行」)

川原・繚・繞・浮・雲・外・
宮闕・參・差・落・照・間・

(盧綸「長安春望」)

前者は雜言古體詩の、後者は七言律詩の對句である。前者において必須とされてはいない④平仄上の對偶・對應(二四不同・二六對・句末對應)が、後者においては嚴密に守られているだけでなく、⑤「繚繞^{れうぜう} liāorào」「參差^{cēncī}」という「疊韻^{ao}」「雙聲^c」の對比を對偶の中核に置くことによって、後者の對偶性は、中國語の詩句として考えうる最も徹底したものになっていると言つてよい。さらにまた比較文學史的に見ても、④⑤をも併せ具えた近體の對句は、各種の parallelism や antithesis のなかで、恐らく最も密度の高い事例、少なくとも、當該分野の研究にきわめて有効な事例として、位置づけることが可能であらう。

ところで、中國語文獻における對偶の表現は、まさに文獻の歴史とともに古いと言つてよく、そこにこそ、漢語の性格と對偶的思考との、根源的關連の一端が表徴されていると言ふのが相應しい。ただ、これが狹義の對句論として系統化さ

れるのはかなり時代を経てからであり、現存の資料では、梁の劉勰の『文心雕龍』(麗辭篇)に見える「言對↓事對／正對反對」の四種併記が、時期的には早いものであり、平安初期の空海の『文鏡秘府論』(東卷)に引く「二十九種對」が、内容的には最も細分されたものと考えられている。

これらの對句分類は、『文心雕龍』のわずか四種の區分がすでにその分類基準を異にしている点にも明らかなように、上位分類から下位分類に及ぶ系統的・體系的な區分ではなく、幾つかの分類基準に基づく幾組かの對句が、並列的・羅列的に列擧され説明されている、というのが實態である。ただ、ここで注意されるのは、それぞれの分類基準を尺度とした小區分の範圍では、或程度嚴密な對偶的區分も試みられている、という点である。

すなわち、最も簡要な區分の例として『文心雕龍』の四種區分を見た場合、①「具體的な典故の有無」という基準によつて「言對↑事對」が對比され、②次に、「記述内容の方向性」という基準によつて「正對↑反對」が對比される。「言對」と「正對」、「事對」と「反對」等の關係は非系統的な並列にすぎないが、「言↑事」「正↑反」の關係は、最も嚴密な對偶と言ふべき相關的(相互不可欠的)な對比になっているわけ

ある。

これに對して『祕府論』の二十九種對は、「第一的名對（正名對・正對・切對）」が對偶内容の正反に關わる區分であるのに（後述）、「第二隔句對」「第三雙擬對」「第四聯綿對」などが對偶形式の諸規則に關わる區分であるというように、個々の特色に基づく概念の羅列が中心となっており、『文心雕龍』の四種對のような整合性は認められない。二十九種對のうちで相關概念（もしくはそれに近いもの）から成るのは、「第八雙聲對」↓「第九疊韻對」↓「第十二平對」↓「第十三奇對」↓「第十五字對」↓「第十六聲對」↓「第二十七雙聲對」↓「第二十八疊韻對」の四種八對にすぎない。こうした羅列的な傾向は、『文鏡祕府論』（北）の「論對屬」に見られる「反對」以下「數・方・色・氣・物・世・位」等の類別についても、同様に認められる。

かりにこうした羅列的展開に對して何らかの系統的な分類を試みるとすれば、すでに詳細な先行例が見られるごとく、⁽¹⁸⁾
①まず、それらを、形式を中心とするものと内容を中心とするものと大きく二分することが必要になる。②そして、前者には「雙聲對↑疊韻對」「字對↓聲對」……後者には「正對↓反對」「奇對↓平對」……というように、なるべく主要かつ

相關性の高い對比概念を排列し、③さらに、前者に「雙擬對」（「夏暑夏不衰、秋陰秋未歸」）、「聯綿對」（「看山山已峻、望水水仍清」）、後者に「同對」「異類對」のような比較的系統性のある對句を加え、④最後に、前者に「側對」……後者に「背體對」といった個別的な對句を付録してゆく、——という緩やかな系統圖を設定するほかは無いであろう。⁽¹⁹⁾

* むしろ、こうした羅列的・非整合的な傾向については、『文鏡祕府論』の對偶が、『筆札華梁』『文筆式』『詩髓腦』『詩議』『唐朝新定詩格』等の先行諸説に依っていること、しかも、そうした先行諸説が、分類基準という點で同様な傾向をもつものだったことを、直接の原因としていって考えてよい。同時にまた、中國における「分類」なるものが、本來、こうした非整合的な傾向を許容しがちな性格をもつことも、基本的な要因として留意される必要があるであろう。この場合、それが、「對句」というきわめて整合的な事象に關する非整合的な分類であるだけに、その印象はいっそう鮮明に感じられるわけである。

ところで、こうした分類基準の不統一は不統一として、既成の對句概念を、肝腎な「對偶性」の強弱という点から比較した場合、そこには、對偶なるものの本質を考えるうえで興味ある問題が明らかになってくる。

まず一般に最も對句らしい對句と考えられるのは、それ自

體が對偶的關係にある「正對」と「反對」である。
 正對と反對の關係について、『文心雕龍』（麗辭三十五）は次のように説く。

（傍點松浦。以下同じ）

反對爲優、正對爲劣。……反對者、理殊趣合者也。正對者、事異義同者也。……仲宣「登樓（賦）」云「

鍾儀幽而楚奏（鍾儀は幽はれて楚奏し）

莊舄顯而越吟（莊舄は顯はれて越吟す）

此反對之類也。

孟陽「七哀」云

漢祖想粉榆（漢祖は粉榆を想ひ）

光武思白水（光武は白水を思ふ）

此正對之類也。……幽顯同志、反對所以爲優也。並貴其心、正對所以爲劣也。

「反對」は、「事柄の條理（理）は殊るが趣向（趣）は合致するもの」とされ、「楚の樂人鍾儀は晉に在って幽閉されたが、故國を想いつつ楚の曲を奏し、越の細人莊舄は楚に仕えて顯達したが、故國を忘れかねて越の聲で吟じた」（王粲「登樓賦」）をその例とする。「幽閉」と「顯達」と、事柄の

條理は殊なるが、「故國を想つて演奏歌吟する」という趣向は同じだからである。

一方「正對」は、「事跡（事）は異なるが意味するところ（義）は同じもの」とされ、「漢の高祖は故郷粉榆の地を想い、後漢の光武帝は故郷白水の地を思う」（張載「七哀」）をその例とする。「高祖」と「光武」と事跡は異なるが、「建國の天子が故郷を思う」という意味は同じだからである。そして、「幽と顯という對照的なものが、懷郷の志を同じくする」という構成ゆえに、「反對」は優るとされ、「並に貴顯を極めた天子という同一情況のものが、懷郷の心を共有する」という構成ゆえに、「正對」は劣るとされている。つまり、「反對」は「反（逆）の要素を含んだ共通性」のゆえに變化に富むのに對して、「正對」は「正（順）の要素だけから成る共通性」のゆえに平板になりやすい、と考えられたからであろう。

一般的に見て、「正對」と「反對」とは嚴密な相關性をもつ區分であるだけに、一方のみでは存在しにくい。この点と直結しつつ、對偶性の強弱という論点から見て特に注目されるのは、『文鏡秘府論』（東）「二十九種對」の冒頭に挙げられた「⁽²⁰⁾的名對」である。

この對句については、從來、「範疇としては最も狭い」「範

疇の相同性をやかましく言ふ」という点への注目から「正對」と同義の方向で解釋されたり、逆に、「反對」と同種の、「反對偶の典型的なもの」と解釋されたりしてきた。しかしこれは、正確には、「正對」と「反對」の兩者を相關的に包括した總合概念（總合的な名稱）だと見なければならぬ。むしろ、『祕府論』の「的名對」には、「亦名正名對、亦名正對」「又名正名對、又名正對、又名切對」等の注記が施されており、それは「正對」を意味することくであるし、また逆に、「上句安遠、下句安近、上句安傾、下句安正。如此之類、名爲的名對」⁽²³⁾「天地、日月、好惡、去來、長短、進退、……清濁、南北、東西、如此之類、名正名對」⁽²⁴⁾といった解説は、「的名對」を、（別稱としての）「正名對」をも含めて「反對」の典型と見なすのが妥當なようにも感じさせる。

しかし、「的名」とは、要するに「的」^{あきこ}の可なる名（概念）の意に他ならない。従って、對偶された内容が相互に鮮明・明確な概念をもつものでさえあれば、「上↓下」、「遠↓近」等の「反對」も、「金↓玉」「鮮↓艶」「光↓采（彩）」等の「正對」も、ともに「的名對」だとされるのである。この意味から言えは、『祕府論』（北）「論對屬」に言う「明暗、……存亡、進退」等の「反對」は、むしろ「的名對」の典型として位置づ

けうるし、また、「除此以外、竝須以類對之」として挙げられた「數之類（數對）、方之類（方向對）、色之類（色對）……」の諸對も、同じく「的名對」の例として位置づけるのが妥當だと言えるであろう。まさに「的名對」こそは、文字通り、最も明な對偶性を顯在させた對句概念であると考えられる。逆に、對偶性が相對的に不鮮明ないし潛在的であるのは、「二十九種對」のうちでは「第十一、意對」「第二十五、假對」などであろう。前者は、

歲暮臨空房
涼風起坐隅

釋曰、「歲暮」「涼風」、非是屬對。……事意相因、文理無爽、故曰「意對」耳。

と説かれるように、本來は對偶關係にない「歲暮」と「涼風」であっても、「事の意が相ひ因る」ことによって、「文の理が爽ふこと無く」對應しあうわけである。

後者については、次の詩が例とされる。

不獻胸中策

空歸海上山

(李白「江夏、別宋之悌」)

語義的には對偶性が不鮮明な各語が、品詞的には完全に對をなしており、しかも全體としては、二句で一意をなす「流水對」の關係になつてゐる。「假對」という名稱の意味は「意對」ほどには明確でないが、こうした、對偶性の潜在化（もしくは間接化）自體は——對句技法の展開・發展に伴なう一つの必然として——「的名對」における顯在化・直接化の意欲の對極に、位置づけることができるであらう*。

* このほか「二十九種對」には、總く對句形式を採らない「第二十九日、總不對對」が示されている。對偶性の潜在化という點では「的名對」の最も對極にあると言えようが、對句としての形式自體が存在しないという意味で、ここでは比較の對象としては採りあげない。

對句における對偶性の強弱という点で、もう一つ言及しなければならぬのは、いわゆる「虛↓實」の對比をどう考えるか、という問題である。例えば、次のような對句について。

人分千里外　人は千里の外に分れ
興在一杯中　興は一杯の中に在り

中國古典詩における對偶の諸相（松浦）

一般に、二句一聯を通常の單位とする對句において、兩句の同位置にある語は、たんに品詞や機能が共通するばかりでなく、事物は事物と、現象は現象と對偶するのが普通であり、右の例のように、實Ⅱ有形物（人）と虛Ⅱ無形物（興）とが對偶するのは稀れである。

しかし、「的名對」の、なかんづく「正對」に代表される對稱的な對句が、安定した對偶表現の極として日常化されるようになる、それに對する意識的（或いは無意識的）な反指定の一つとして、無形物と有形物を對比した「虛實」の對が、併せて試行されるようになる。それは、「的名對」に對する「意對」「假對」の場合と同様、對句技法の展開・發展に伴なう一つの必然と見なせよう。

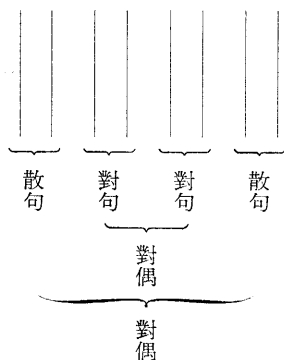
對偶技法としての「虛↓實」の對比は、後述（第⑦章「詩型」）のごとく、詩型次元における「前聯↓後聯」の對比にあっては、むしろ通常の技法にさえなっているわけであるが、對句次元での「前句↓後句」の對比にあっては、通史的に見ても、ついに少數の作例にとどまっている。しかしそうした構造的な差異を含みながらも、虛實の對比は、やはり

「對偶」の諸相における獨自の一形相として位置づけるのが適切であり、従つて、例えば「虛實相配するは偶に似て偶に非ざるものなり」⁽²⁵⁾とする虛實觀は、虛實論としても對偶論としても、立論上の無理が生まれざるをえないと考えられる。

(七) 詩型

唐詩の對偶性は、詩型の次元においても、興味ある種々相を採つて表われている。

第一義的な論点として、詩型ごとの對偶性の強弱・濃淡を考えた場合、律詩（排律を含む）が最も明確な對偶性をもつことについては、恐らく全く異論がないであろう。それは、かつて別の機會に論じたごとく、律詩という詩型が、①句を單位とした對偶表現たる「對句」を、不可缺の條件としていること、②對句の位置が中央二聯に在るのを標準とすることによつて、前對と後對とが聯を單位として相互に對偶的に機能する（例えば「正對↓反對」「虛對↓實對」等）こと、③冒頭二句（首聯）と最終二句（尾聯）とが散句であるのを標準とすることによつて、前後の散句部分が中間の對句部分を軸として、相互に對偶的に機能すること——という三点が、他の詩型には見られない明確な特徴として存在するからである。



これに對して絶句は、對句の存在を不可缺の條件としていない。（この場合、對句の乏しさという現象が、①李白や王昌齡のような絶句の名手とされる詩人の、②七言絶句において、とりわけ顯著な傾向であることは、絶句なる詩型の本質を考へるうえで、特に留意されよう）。

従つて絶句の對偶性は、①四句から成ること、②各詩句が、二音節・一拍の拍節リズムから成ること、③二四不同・二六對・粘法・反法といった「偶數對應の近體韻律」（後述）を原則とすること——という、ごく基礎的な韻律次元にのみ限定されており、律詩におけるような、韻律から發想までを貫く、詩型次元での特色とはなっていない。絶句の詩型次元での特色は、律詩とは逆に、むしろその單一的（非對偶的）性

格にあると考えられるのである。⁽²⁷⁾

ここで、「律詩↓絶句」の對偶性の問題を、「五言↑七言」のそれと結合し、具體的な、各詩型間の對偶性の強弱について考えておきたい。

まず、「拍節リズム」と「詩型」との関係から言えば、四拍子を基調とする「七言律詩」が最も對偶的であり、次が、三拍子を基調とする「五言律詩」、その次が「七言絶句」となり、「五言絶句」は對偶性が最も弱いことになる。しかし、肝腎な對句という点では、「五絶」のほうが「七絶」よりも明らかにそれを多用している。これは要するに、五絶と七絶とを比べた場合、「單一性―偏在性―對他性（未完結性）」という一連の絶句的性格が「七絶」においてより徹底しているため、――相い對する一連の律詩的性格「對偶性―整合性―完結性」の中核たる――對句を多用することが、七絶としては本質的に困難だからだと考えることができよう。⁽²⁸⁾つまりここでは、句型リズムの次元での性格（四拍⇓對偶的）よりも、詩型全體の次元での性格（絶句⇓非對偶的）のほうが優先している、と見なせるわけである。

これに對して古體詩の各詩型では、句型・句數・押韻形式などが不確定なため（齊言と雜言、偶數句と奇數句、毎句韻

と隔句韻、一韻到底格と換韻格など）、古體詩相互の比較が、近體詩相互の比較ほどには明らかににくい。ただ、句型・句數・押韻の各次元における對偶性の強弱（關連各章参照）との關係から言えば、古體詩のなかで相對的に對偶性の強いものは「隔句韻の四言四句・四言八句」などの形式であり、相對的に弱いものは「毎句韻の七言奇數句」「隔句韻の雜言偶數句」などの形式である、と考えておくのが妥當であろう。

近體詩型相互、古體詩型相互の間における對偶性の諸相は、ほぼ以上のように考えることができる。では、そうした下位分類的な差異を包括したうえで、大きく「近體」と「古體」とを比較するとすれば、兩者における對偶性の強弱はどのようにとらえるのが妥當であらうか。

(八) 詩體

近體と古體に内在する對偶性の差異は、①「近體」とは要するに「律體」であり、「古體」とは「非律體」であること、②「律體」を構成する韻律は「對偶性」を根幹として見なせること――の二点を確認することによって、少なくとも

も韻律的次元では明瞭に解決する。①は自明の事實であるので、ここでは②について述べておきたい。

律體（近體）を律體たらしめている韻律上の主要條件が、

①二四不同、②二六對、③粘法、④反法、⑤（句末の平仄を異にした）隔句韻、⑥一韻到底格、などの必要條件と、⑦下三連（特に平三連）、⑧孤平・孤仄（特に孤平）などの禁止條件とであることは周知のごとくであるが、そこには一貫して「正」と「反」を含めた）對偶的思考が見いだされる。

すなわち、①「二四不同」（國破山河在）とは、各詩句の第二字と第四字（ともに、二音節を一拍とした大・小の節奏点）の平仄が「不同」反對であることに他ならず、逆に「二六對」（渭城朝雨浥輕塵）とは、第二字と第六字（ともに、二音節を一拍とした小節奏点）の平仄が「對」正對であることに他ならない。つまり、一句のポイントである節奏点が「正—反」「正—反—正」の整然たる對偶關係にあるわけである。

また③「粘法」と④「反法」とは、「四句一單位」の各詩句が、「二四不同」「二六對」の平仄對偶という点で、

（二六對）
葡萄美酒夜光杯
欲飲琵琶馬上催
醉臥沙場君莫笑
古來征戰幾人回
反 粘 反

のように、「A B B A」もしくは「B A A B」という整然たる對偶關係にあることを、きわめて明確に意味している。

さらにまた、⑤「（句末の平仄を異にした）隔句韻」であることは、奇數句と偶數句を對比する「二句一聯」の觀念の明確化を意味しているし、⑥「一韻到底格」であることは、「各聯の均質化による對偶感覺の鮮明化」を、潜在的にはあるが、確實に意味しているであろう。換韻による韻字のひびきの交替は、たとえそれが偶數句を單位とした偶數的交替であっても、一首全體の均質的なまとまりは、相對的に弱くならざるを得ないからである。

一方、禁止條件については、どうであらうか。⑦「下三連（特に平三連）」の禁止とは、リズム論的に見れば、（五・七

言とも)一句の後半部における「二拍分の拍節リズム」が、同一聲調(特に「上・去・入」の下位區分をもたぬ平聲)によって統一されるのを避けようとする配慮に他ならない。つまり、或る一句の後半部二拍が同一聲調で統一されたのでは、(そこが概ね韻字をも含む最も効果的な部位であるだけに)、拍節リズムとしての「平・仄」の對偶効果が求めにくいように、さらに、隣接句の後半部二拍との平仄の均衡も、求めにくくなるからだと考えられる。一般に、「下句(對句)における平・三連」への救拗が、「上句(出句)における仄・三連」として設定されるのは、このために他ならない。

また、⑧「孤平・孤仄(特に孤平)」の禁止とは、リズム論に見れば、一句中の大節奏点(五言では第二字、七言では第四字)の聲調が「半拍分(一字分)だけ孤立する」のを避けようとする配慮だと見なせよう。つまり、或る一句の節奏点の文字だけが聲調的に半拍分孤立していたのでは、(そこが一句の拍節リズムとしては、句末に次ぐ効果的な部位であるだけに)、何よりも、粘法・反法の効果という点で、對偶的なバランスがとりにくいからだと考えてよい。^{*}ここでも、例えば、「下句(對句)における孤平」への救拗が、一般に、「上句(出句)における孤仄」として設定されているのは、

中國古典詩における對偶の諸相(松浦)

「孤平孤仄」なる觀念が、まさに對偶的均衡にかかわるゆえの禁忌であることを、明確に傍證していると言えるであろう。

^{*} この場合、四句(二聯)を單位とする「粘法と反法」(「ABA」が守られていないような作例でも、二句(一聯)を單位とする「反法」(「ABA」「BAB」だけは、近體である以上、必ず守られているわけであり、従って、①「奇數句」對「偶數句」の、②大節奏点における、③拍節リズムとしての平仄のバランス——という一連の對偶的思考は、完全に共通していると考えられる。

このように見てくると、「近體」(律體)の韻律を貫くものは、まさに對偶性に他ならないことが確認される。とすれば、「非律體」たる「古體」の韻律は、當然、「近體」のような一貫した對偶的性格は具えていない、と考えることができる。

事實、古體詩には、たんに「平仄」(音調律)の次元で「非律體」であるというばかりでなく、措辭やリズム(音數律)に到るまで、「散・體」散文的な要素を含むことが珍しくない。中唐の韓愈のように「文を以て詩を作った」と評される詩人は當然であるにしても、例えば、初唐の陳子昂や盛唐の李白の古體詩に見られる

1(前)1
2(不見)2
3(古人)2
4(後)1
5(不見)2
6(來者)2

1(念)1
2(天地)2
3(之)1
4(悠)2
5(獨)1
6(愴然)2
7(而)1
8(涕下)2

(陳子昂「登幽州臺歌」)

1(忽)1
2(魂悸)2
3(以)1
4(魄動)2
5(悅)1
6(驚起)2
7(而)1
8(長嗟)2

1(惟)1
2(覺時)2
3(之)1
4(枕席)2
5(失)1
6(向來)2
7(之)1
8(煙霞)2

(李白「夢遊天姥吟、留別」)

といった散文的なリズムや措辭(者・之・然・而・以)の頻用は、やはりそれが古體なるがゆえに可能な表現だと言わねばならない。さらに、毎句韻形式(押韻律次元)や雜言形式(音數律次元)の存在をも併せて考えれば、古體の對偶性が近體のそれに比べて明かに弱いという事實は、より總體的に確認されるであろう。

ただし、古體が韻律や措辭の面で非律體的(非對偶的)であるということは、必ずしも、内容や發想の面でも非對偶的であることを意味しない。個々の古體詩において、平仄次元

の近體的制約に關わらないより自由な形で對偶性が追求されていることは、中國の古典詩の様式として當然の現象である。そして、その結果こそが、或る場合には、「年々歳々花相似・歲々年々人不同」(劉廷芝「代悲白頭翁」)のようなほぼ近體的な對句として、また或る場合は、「或散若瓦解、或赴若輻湊」(韓愈「南山詩」)のような全く散文的な對句として、それぞれに、古體の枠内における對句表現の可能性を擴大することになったわけであろう。

(九) 本質

こうした一連の考察を踏まえつつ、最終的に避けて通れない論点は、恐らく、對偶表現の本質・本領についての検討であろう。

この点については、すでに次のような指摘がなされている。

(祇園精舎の鐘の聲、諸行無常の響あり。沙羅双樹の花の色、盛者必衰の理をあらはす) こういう二つを並べても、同じことを繰返しておるだけであります。……日本の對句はあるものを生産することのできないのが普通な

のです。然るに中國の對句は、二つのものを別々に並べて、そしてそれが對照されて、そこから夢の世界を生み出すというのが本質なのです。⁽³²⁾

私は對句の本領は異質乃至反對のものを並べ、その對照反映によって、一つの新しい世界を生産することにあると考える。對句の表現効果の核心はそれであると信ずる。⁽³³⁾

これらはいずれも、多年の考究に基づいた本格的な立論であり、それぞれに傾聴に値する有益な指摘であると言ってよい。ただ、「本質・本領」という言葉に即してその指摘内容を考えてみると、そこでは、對偶を對偶たらしめる不可欠な要素（もしくは機能）が、かえって指摘されないままになっているように感じられる。

上記の所説に見られる最大の難點は、對偶の本質・本領が、「相反するもの」の對比、という前提のもとで論じられていることである。これは遡れば、『文心雕龍』（麗辭三十五）において「反對」を「優」れたものとし「正對」を「劣」ったものとしている立場にも通じる、傳統的な價值判斷に即し

た立論と言うことが出来よう。⁽³⁴⁾

しかし、かりに「反對」が「正對」よりも優れたものであるにしても、上古以來の歴大な對偶表現の半ばは、（便宜上「正・反」の二種に大きく二分するとすれば）明らかに「正對」の系統に屬するものであり、これらを對象から外したまま對偶の本質・本領を考えることは、對象設定のしかた自体に無理があると言わねばならない。

まして、「感時花濺淚、恨別鳥驚心」（杜甫「春望」）の例に見られるごとく、典型的な「正對」にも、すぐれた表現効果をもつものは少なくない。要するに、「正對」と「反對」とは、イメージの構成において對照的ではあるが、對偶構造としての優劣を論すべき區分ではない、と考えられるのである。

では、そうした「正對↕反對」「虛對↕實對」「平對↕奇對」等々の區分を超えて、對偶なるものの總體に通じるその本質は何か。私見では、これを「表現としての自己完結の機能」として捉えるのが、最も妥當であるように判斷される。⁽³⁵⁾

一般に、語としてであれ、句としてであれ、文としてであれ、或る一つの言語表現Aが單獨にAだけで示された場合、

その表現範圍は、最も明確な中心部から、きわめて不明確な周邊部まで、次第に不明確さを増しつつ、同心圓的に廣がっていると考えてよい。「連想」や「幻想」までも加えれば、その範圍はさらに廣がるであらう。言語による表現とは、本來そのような不確定・不確定なものとして在るわけである。

これに對して、對語としてであれ、對句としてであれ、對文としてであれ、或る二つの言語表現A Bが、「A對B」という關係で對偶的に示された場合には、Aの表現範圍は、Bとの關係の部分だけに限定される。同時に、Bの表現範圍もまた、Aとの關係の部分だけに限定される。つまり、「A」が「A」だけで示された場合には「B C D……」以下、時として「……X Y Z」にまでも廣がりうる不安定な表現範圍が、「A對B」の構造で示されることによって、「A B」の共有する部分だけに限定されるわけである。

例えば、標準的な例として對句について考えた場合、「浮雲遊子意」(李白「送友人」)が單獨もしくは散句として示されるとすれば、その「浮雲」は、詩題を考慮に入れてなお、①とらわれない自由の象徴とも、②定めぬ浮動感の象徴とも、③高潔な人柄の象徴とも、考えうるであらうし、さらに文脈によっては、④天子との間に介在して遊子を苦しめる奸

臣の象徴(「浮雲に遊子意^{おも}ふ」)とさえ連想することが可能であらう。しかし、この句が、「落日故人情」の句と對偶することによって、「浮雲」の表現内容は、「落日」との間に共有される「不安定・寂寞」等の感覺や、それに續く「遊子意」「故人情」の對應關係に規定されることによって、必然的に、②であることが明らかになる。つまり、表現範圍がA對Bの對偶構造によって相互に規定され、表現として自己完結しているのである。

對偶表現に内在するこうした性格は、一見これと矛盾するかに見える「反對」の例においても、同様に——或いはいっそ確實に——指摘することができる。この場合まず、「反對」なるものの構造を正確に把握しておくことが必要である。

一般に「反對」とは——『文鏡秘府論』(北「論對屬」)に「上下・尊卑・有無……存亡・進退」等を「如是等狀、名爲反對者也。事義各相反 故名焉」と解説するように——相互に不可欠な、相關的な對極概念の對比をもつて、その典型とするのが普通である。つまり、嚴密に「相互的・對極的」であることは、嚴密に「相互不可欠的・相互依存的」であることに他ならず、それゆえに、その兩者A Bは、最も嚴密な共通性を前提

として成り立っている。(「上下」位置「遠近」距離「尊卑」身分)「善惡」道德」……。したがって、こうした典型的な「反對」を構成する共通の基盤・枠組は——同質的・近似的なるがゆえに非・相・反・的・非・相・關・的・な「正對」の場合にくらべて——いっそう明確であると言わねばならない。

それだけにまた、こうした明確な相反性・相關性は、對語の次元では疑問の餘地なく成立するが、對句の次元では必ずしも明確には成立しない。つまり、いわゆる「反對」は、一句中のどの部分(或いはどの要素)を對偶の軸とするかによって、反對にも正對にもなり得る、という解釋上の幅を、本來的に含んでいるからである。

例えば、先に挙げた『文心雕龍』所引の「反對」の例句、

鍾儀幽而楚奏

莊烏顯而越吟

鍾儀は幽はれて楚奏し

莊烏は顯はれて越吟す

も、「幽閉」對「顯達」の部分を中心とすれば明確な「反對」であるが、「楚奏」故郷なる楚の國の曲を奏した」對「越吟」故郷なる越の國のひびきで吟じた」の部分を中心とすれば、「音樂に託した望郷の情」という共通要素や、さらに、「楚

↑越」という並列的な地名配置によって、むしろ「正對」に屬するものと解釋することもできるであらう。

このように考えてくると、對句として「正對」であるか「反對」であるかは、要するに、兩句中のどこかの部分に、相・反・的・な對・極・概念(もしくは、それに準ずるもの)を含んでいるか否か、に因ることが確認される。——とすれば、そうした相・反・的・相互・不可・缺・的・な(つまり、より嚴密な共通要素を含んだ)「反對」が、そうした嚴密性の乏しい並列的な「正對」に比べて、同等もしくはそれ以上の明確な完結性を示すのは、論理的にも納得しやすい現象と考えられる。

先行諸説に見られるごとく、「相反するものの對比」が、その相反性のゆえに「兩者の融合交錯による新しいものの生産」として受取られ易いのも、實は、その「相反性」(例えば「生と死」)が、嚴密な「相互依存性」の枠組によって成り立っているために、その枠組を構成している共通概念(例えば「死生觀」)が、その抽象化の高さゆえに「新しいもの」として意識されやすいからだと考えることができよう。

以上、一連の論證から明らかのように、——「正對」であれ「反對」であれ、或いは「對語」であれ「對句」であれ——およそ對偶の對偶たるゆえんは、何らかの共通要素を前

提、表現A Bが「A對B」として提示されることによって、兩者が相互に表現範圍を規定し、表現として自己完結する點にある、ということが確認される。少なくとも、この點を離れては、對偶の本質や存在理由は論じがたいと言つてよい。

對偶の本質をこのようなものとして捉えることの適切さは、幾つかの關連事象によつて傍證される。

第一は、古來、中國古典のさまざまな難解な部分が、對偶形式を探ることによつて、格段に明瞭化されている、という事實である。漢語の表現、とくに古典語（文言）のそれは、

①孤立語的性格の強さ、②一字多義的な趨勢、③典故愛好性——といった一連の性格によつて、意味傳達の手段としては明瞭さを缺く場合が少なくない。しかし、その缺點は、他ならぬ對偶表現の發達によつて著しく補われているというのが實情である。この點は、④⑤の性格が相對的に乏しい現代語（白話）においては、對偶表現自体もまた乏しい、という事實によつて、説得的に裏づけられよう。逆に言えば、そうした、表現としての自己完結化＝明確化が不可分の本質として内在するがゆゑに、對偶形式を探る部分では、④⑤の傾向により、徹した、より、古典的な表現も用いたのだと考えら

れるわけである。（第⑩章「要因」參照）。

傍證の第二は、『文心雕龍』以下、今日の對偶論に到るまで、「正對」の極限とも言うべき「合掌對」（駢枝）への批判が、一貫して顯著なことである。⁽³⁶⁾

對偶における「正・反」の概念を系統的に考えてみると、すでに觸れたごとく、「反對」とは、要するに、二句一聯中に相い反する對立的事象（特に、對極概念＝相關概念）を含むものであり、「正對」とは、（一定の差異は有るものの）そうした相反的事象は含まず、比較的に近似・類似した事象が對偶されているもの、と考えることができる。そして、「合掌對」とは、たんに近似・類似であるばかりでなく——例えば「揚帆采石華、挂席拾海月」——帆を揚げて石華を采り、席を掛けて海月を拾ふ（謝靈運「遊赤石、進帆海」『文選』卷二十二）のように——ほぼ（時として、全く）同一・同質の事象が、同位的に、對偶されているものに他ならない。この意味で「合掌」とは、「正對」の「正」的要素を極度に徹底したものの、と見なすこともできよう。

こうした事實關係を踏まえて對偶の本質を考えてみると、「合掌」が批判されるということの要因が、まさに對偶の對偶たるゆゑんと直結していることが明らかになる。――

すなわち、對偶の本質が、「A對Bの相互規定による、表現としての自己完結」に在る以上、もしその兩句が、内容的にも構造的にも「A||B」の關係にあるとすれば、構造上の「A對B」は、内容上の「A對A」に他ならず、兩者の表現範圍は、相互に完全に重なり合つて餘す部分がない。つまり、①同一事象への、②整合的な、③相互描寫、であるために、その自己完結性は完全に徹底し、表現範圍は百パーセント明確化する。ここでは、對偶表現に本來的に内在する均衡^{バランス}のよさは、ほとんど完璧な相稱^{シンメトリ}の状態にまで達していると言つてよい。

また、「宣尼悲獲麟(A)、西狩泣孔邱(B)」(劉琨「重贈盧諶」『文心雕龍』麗辭、『文選』卷二十五)の例で言えば、「西に狩した(A)獲麟の事件で(B)、宣尼(A)孔邱(B)は、悲しみ(A)泣いた(B)」という全く同一の事象として、(いわゆる「交絡對」的な類語交錯の構造を保ちつつ)AB兩句が、相互に餘す部分なく、完全に自己完結した表現となっている。

しかし、このように徹底して自己完結化された表現は、意味傳達の言語としてはきわめて効果的であるが、文學、とりわけ詩歌の言語としては、あまりにも陰影に乏しく、餘情や

中國古典詩における對偶の諸相(松浦)

餘韻に缺けるといふマイナス効果を生む。つまり、その表現範圍があまりに明白になることによって、抒情を核心とする詩歌の表現感覺としては、文字通り、鼻白み、白けやすい。他ならぬ詩歌の對句として「合掌」が批判されてきたのは、この意味でまことに當然と言えよう。同時に、それはまた、こうした「自己完結性」が、對偶にとつていかに不可分の本質であるかを、改めて確認させる結果ともなっている*。

* むろん「自己完結」と「非自己完結(對他志向)」とは、律詩と絶句の表現機能に表徴されることく、中國古典詩の表現における二つの基本的な方向であり可能性であるが、前者への徹底は陰影や餘韻の缺如を生み、後者への徹底は意味内容の不明確を生む、というように、それぞれに必然的な、マイナスの側面を具えていると考えてよい。

(十) 要因

最後に、中國古典詩、より廣くは中國の文章が、こうした顯著な對偶的性格を具えるに到つた要因について考えておきたい。

この點に關しては、すでに、例えば、對句表現の基盤を中國における陰陽二元論の世界觀に求める、³⁹⁾という見解が提出

されている。古典時代の中國知識人における陰陽思想の根強さを思えば、これが對句の盛行と深く關連していることは、動かしがたい事實だと思われる。しかし、基盤もしくは要因という觀點から考えれば、陰陽思想は、むしろ、對偶的・二元的（二極的）思考の結果として形成され、それがさらに、原因の一つとして作用しつつ、中國の對偶的思考をより、根強いものにしてきたと見るべきであらう。

陰陽思想に先立つ、より根源的要因としては、漢語 Hànyǔ の性格を考えるのが、基本的に妥當であらう。この點については、すでに、漢語の①一字一音性、②一語一字性、③聲調性——などが、ほぼ通説的な共通の認識となっている。例えば、對偶關係として表現される「語と語」「句と句」「文と文」は、①と②によって、聽覺的にも、視覺的にも、意味（概念）的にも、完全に同量・同位のものとしてまとまりやすい。歐米諸語や日本語（漢字かなまじり文）で表現された對句が、視覺的にはもちろん、聽覺的にさえも、同量・同位性を缺いた形で示されることが少なくないことを思えば、對偶表現への適性として、①②が如何に有力な條件であるかは論ずるまでもない。また③は、そうした同量・同位性を、さらに音調律（平仄）的にも對偶化する有効な條件として、位置づける

ことができるわけである。（第⑧章「詩體」參照）。

こうしたすでに明白な要因のほかに、ここではさらに、從來、對偶の要因としては、あまり指摘されてこなかった條件として、④漢語に内在する節奏性の強さ、⑤孤立語的性格、⑥一字多義性、⑦典故愛好性——に言及しておきたい。④⑤は、漢語發生以來のより根源的な要因であり、⑥⑦は、陰陽思想とも前後するより、後出の要因と見るのがよいであらう。

すなわち、④漢語、とくに文言（古典語）に見られるきわめて強力な節奏性は、とりわけ聽覺的な次元で、對偶表現における「音節リズム」や「拍節リズム」の同量・同位性を、明確に印象づけやすい。つまり、すでにふれた①一字一音性や、②一語一字性が、この節奏性の強さによって、さらに明確に立體化し、對偶表現を効果的にするわけである。

また、⑤孤立語的性格（特に助詞的要素の乏しき）、⑥一字多義性、⑦典故愛好性は、第⑨章「本質」の傍證として言及したごとく、言語表現の存在理由の一つである「意味傳達」の機能を、まずそれぞれに制約しやすい。とりわけ古典詩歌の分野では、⑤⑥⑦がそれぞれ特に強調され、それらが複合的に作用することになるために、しばしば意味の不明瞭さを招くことになる。（例えば、⑤助詞的要素が乏しく、文意が

語順に依據するはずの孤立語的性格でありながら、その語順自體が、「押韻」や「平仄」の關係でしばしば變動し、しかもそこに、⑥一字多義性の強調された文言的漢字用法によって、⑦さまざまな典故が加えられる——というわけであるから、その制約の大きさは容易に想像されよう。

このように考えてくると、中國語（漢語）における對偶表現とは、結局、「漢語自體の傳達機能上の制約」（⑤⑥⑦）を、漢語自體の對偶構成上の適性（①②③④）に即して相い補う」という獨自の相互作用のシステムとして理解することができるのである。つまり、①一字一音性、②一語一字性、③聲調性、④リズム性は、それ自體が對偶構成に適した適性條件であり、一方、⑤孤立語性、⑥一字多義性、⑦典故性は、對偶を必要（ないし不可缺）とすることによって對偶の發達を促すという促進條件に他ならないわけである。

以上を總合的に判斷すれば、この兩種の條件の相互作用こそ、中國文章史における對偶發達の根本原因と見るのが妥當であろう。かつまた、その相互作用を成り立たせているポイントが、他ならぬ「對偶表現の自己完結機能」であるという事實は、對偶なるものの本質を考えるうえでも、まことに示唆的であると言わなければならない。

(十一) 結語

以上、唐詩を中心に、中國古典詩における對偶性の諸相を、言語—文字—句型（字數）—押韻—平仄—對句—詩型—詩體—本質—要因、の各次元に即して系統的に考察してきた。それぞれの次元は、相互に關連しつつ、とりわけ唐詩における對偶的性格を、稀に見る顯著かつ複合的なものにしていると言つてよい。それはまた、「唐詩」によって完成段階に達した「中國古典詩」の對偶性をも、そのようなものとして性格づけているのだと見ることができよう。

およそ中國の文章史を通觀するとき、對偶性の最も顯著な様式が「駢文」「律詩」「八股文」の三種であることは、ほとんど異論のないところであらう。上述のシステムに即して言えは、この三種の文學様式は、①②③④と⑤⑥⑦の兩種の條件を相互的な要因としつつ、それぞれに、漢語的對偶表現としての、安定した典型を生み出してきたのだと言つてよい。そして、なかんづく「律詩」こそは、句型・押韻・平仄の韻律構造から、對偶性・整合性・完結性の表現機能に到るまで、最も徹底した對偶的性格を具現した様式だったと位置づけることができよう。

對偶的表現への生理的とも言うべき愛着と、そこに一貫する對偶的思考の根強さとは、まぎれもなく、中國の文學史や思想史を特色づける最も基本的な性格の一つに他ならない。まさにそのゆえに、「對偶觀念の純粹形式」とも言うべき「律詩」の完成は、たんなる韻律論や様式論の枠を超えた、或る象徴的な意味をもってくるわけである。律詩の完成者としての杜甫が「詩聖」と稱せられてきたのは、この意味で偶然ではない。多くの人々の認めるように、杜甫の律詩は、たしかに中國の文學史を（正の極限において）代表しているであらう。しかし、中國語的な認識の特色を（正負ともに）集約的に象徴しているという意味において、律詩という詩型こそは、より純粹に中國文學史を代表していると言えるのではなからうか。

〔注〕

- (1) 参照：吉川幸次郎『讀書の學』（二九五ページ、筑摩書房）
 (2) この點については「中國古典語のリズム」として別稿を豫定している。また「中國古典詩のリズム——リズムの根源性と詩型の變遷」（『中國文學研究』第七期、早大中國文學會、一九八一年）参照。
 (3) 参照：注(2)論文三五ページ注(11)。
 (4) ここでの「對句」は、「出句（一聯の上句）」に對應する、「下

句」の意。（「聯」の觀念が本來的に對偶的であることは、この名稱にも表われている）。一般に中國語文獻ではこの用法であり、日本語の「對句」は「對仗」と記されるが、本稿では原則として日本語の用法に統一する。

- (5) 参照：『詩語の諸相——唐詩ノート』（研文出版、一九八一年）二六ページ。

- (6) 『文鏡秘府論』（西）所掲の「文二十八種病」のうち「一曰平頭、……八曰正紐」までは、例えば南宋の魏慶之『詩人玉屑』（卷十一、詩病）などに梁の沈約の説として引かれるものであり、『秘府論』中の諸記述と併せて、ほぼ沈約の説と認められる。なかでも、「一曰平頭、二曰上尾、三曰蜂腰、四曰鶴膝」の四種は、『南史』（三十八、陸厥傳）にも、沈約を中心とする齊の永明體の四聲詩病説の具體例として引かれるものであり、内容的にも「平上去入」の「四聲」が直接に詩病の論據と關連するものとして、注目される。以下、八病（八體）の標準的な解釋を示す。

①平頭 五言詩の、第一・二字と第六・七字が同聲調のもの
 ②上尾 五言詩の第五字と第十字が同聲調のもの
 ③蜂腰 五言詩の第二字と第五字が同聲調のもの
 ④鶴膝 五言詩の第五字と第十五字が同聲調のもの
 ⑤大韻 五言

一聯中に韻字と同韻の字を用いるもの「黃鸝開綠枝」^{⑤支平} ⑥小韻 五言一聯中に、韻字以外で、同韻字を復用するもの「寧儼出戶望、霜花朝瀼日」^{⑦漾去} ⑧傍紐 五言一句中に、連語以外で、雙聲字を用いるもの「魚遊見風月」、⑨正紐 五言の一句または一聯中に、聲母だけでなく韻腹（主要母音）や韻尾をも共有する雙聲字を用いるもの「我本漢家子、來嫁單于庭」^{⑩平}。

- (7) 入聲は嚴密な意味では「聲調」區分ではなく「平・上・去聲」とは別箇の分類基準によると考えてよい。参照：『聲調の史的變化に關する二三の問題』(上)『中國文學研究』第一期、(下)『早稻田大學大學院文學研究科紀要』第二十一集、一九七五年)

- (8) 『文鏡秘府論』(北)「論對屬」では、「上下・尊卑……存亡・進退」などの相互依存的相關概念を、「反對」の典型としてあげ、同(東)「的名對」では「天地・日月・好惡・去來」などの相關概念もしくはそれに近いものを「正名對」としてあげる。また、清の葉燮『原詩』(外篇、上、二)も「生死・貴賤・貧富」などを「對待」の典型としてあげる。

- (9) 『文鏡秘府論』(東)「第十七、側對」所引の元兢の舉例「泉流↓赤峯」「(泉)は「白」と「水」から成るので「赤」に對する」など。

- (10) この點、例えば、R・ヤークブソン著、伊藤晃譯『詩學から言語學へ』(國文社、一九八三年)の「十一、平行法」の章中國古典詩における對偶の諸相(松浦)

などにも、中國の對句法の優位性が再度にわたって言及されている。

- (11) 「第一句と第三句」「第二句と第四句」が、句を隔てた形で對するもの。「昨夜越溪難、含悲赴上蘭。今朝逾嶺易、抱笑入長安」。

- (12) 一組の對句が、それぞれの句中で、さらに同一字を雙つの箇所に擬べたもの。「夏暑夏不衰、秋陰秋未歸」。

- (13) 一組の對句が、それぞれの句中で、同一字を聯綿けて用いるもの。「看山、山已峻、望水、水仍清」。

- (14) 雙聲語(佳菊↓麗蘭)を軸とした對句、疊韻語(放曠↓逍遙)を軸とした對句。

- (15) 平常的な同質イメージ(青山↓綠水)を軸とした對句と、奇抜な同質イメージ(馬頰河↓熊耳山)を軸とした對句。

- (16) 字義は對偶するが語義は對偶しない語(金扉↓石崇)を軸とした對句と、音聲は對偶するが語義は對偶しない語(曉路↓秋霜)を軸とした對句。

- (17) 雙聲的要素にだけ對偶性が側って存在する語(金谷↓首山)を軸とした對句と、疊韻的要素にだけ對偶性が側って存在する語(優遊↓聖政)を軸とした對句。

- (18) 参照：古田敬一『中國文學における對句と對句論』(風間書房、一九八二年)第二章「對句の分類」。

- (19) 理論的に系統化された分類という點では、王力『漢語詩律

學」(上海教育出版社、一九五八年初版)第十五節「對仗的講究和避忌」に見られる三種分類が注目される。

①「工對」||「天文↕天文」「人倫↕人倫」等

②「鄰對」||「天文↕時令」「器物↕衣服」等

③「寬對」||「名詞↕名詞」「動詞↕動詞」等

(20) この名稱の出典については、『文筆式』(撰者未詳)かとする説(小西甚一『文鏡秘府論考、攷文篇』九二ページ、講談社、一九五三年)と、元兢の『髓腦』とする説(注(18)所掲書、三二ページ)とがあるが、前者が妥當と考えられる。

(21) 小西甚一『文鏡秘府論考、研究篇、下』(講談社、一九五一年)一七〇ページ

(22) 注(18)所掲書、九六―七ページ。

(23) 『文筆式』よりの引用かと考證されている。注(20)所掲『攷文篇』九二ページ。

(24) 『筆札華梁』(唐、上官儀)からの引用と考證されている。注(23)に同じ。

(25) 青木正兒「支那書畫論に於ける虚實の理」(『支那文學思想史』四二六ページ、岩波書店、一九四三年)

(26) 「李白における心象と様式——李絶・杜律論を中心に」(『李白研究——抒情の構造』第六章。三省堂、一九七六年)

(27) 注(26)所掲論文。

(28) 注(26)所掲論文。

(29) 近體詩では平韻が普通であるため、「平三連」は概ね韻字を含めての現象となる。

(30) 「孤平・孤仄」には廣義・狹義の兩用法があるが、ここでは論點をより明確にするために、「五言の第二字」「七言の第四字」における、狹義のそれをさす。

(31) 「黄魯直云、……詩・文各有體、韓以文爲詩、杜以詩爲文。故不工爾」(宋、陳師道『後山詩話』)

(32) 斯波六郎「中國文學における融合性」(『支那學研究』第十三號、一九五五年九月)

(33) 注(18)所掲書、一三ページ

(34) 劉若愚著・佐藤保譯『新しい漢詩鑑賞法』(大修館書店、一九七二年)第四節「對句」では、中國の對句を antithesis のみに限定し、①「ブライ語の詩の場合のような parallelism とは異なること、②對句は嚴密な反義語から成り立ち、並列のようない同じ語の繰り返しを許さないことが主張されている。これは事實上、對句を「反對」にのみ限定することになり、上記一連の所説をさらに徹底させた立場であると見なせよう。

(35) 注(26)所掲論文參照。

(36) この點は文學史の通説と言えるが、注(18)(19)所掲文獻の他に、系統の異なる二例を擧げておく。「作詩最忌合掌、近體尤忌。而齊梁人、往往犯之。如以朝對曙、將遠屬遙之類。初唐諸子、尙襲此風。推原厲階、實由康樂。沈・宋二君、始

加洗削。至於盛唐、盡矣」(明、胡應麟『詩藪』内編卷四、近體上、五言)。「嵯峨天皇、天資好文、……但未免駢麗合掌、亦時風耳」(江村北海『日本詩史』嵯峨天皇の條)

- (37) 一般に均衡と相稱は、相い對立する概念として説かれることが多いが(參照：注(25)所掲書四二六ページ、注(18)所掲書三四ページ、等)、より正確に言えば、相稱は均衡の一形態(一形相)と見なすべきものと思われる。それはまさに、左右(上下)相稱の形態をとった「均衡の一存在形態」に他ならず、それゆえに、その左右(もしくは上下)に何かを加えれば、その相稱的均衡はたちまちくずれるのである。

この點は、リズムとタクトの關係に似ている。すなわち、現行のリズム論としては、リズムを「何らかの更新性をもった生命現象の總稱」とし、タクトを「人爲的な反復運動」とすることによって、兩者を對立概念とする見かた(參照：ルードヴィヒ・クラークス著、杉浦實譯『リズムの本質』第六章、みすず書房、一九七一年)が大きな影響力をもっている。しかし、より正確には、「自然的・生命的」であれ「人爲的・無機的」であれ、何らかの周期性・反復性をもつ運動現象はすべてリズムの一環と見るのが妥當であり、いわゆる拍子とは、リズムのなかで「特に意識的・人爲的に配分された規則的反復運動」と見なすのが實態に即しているであらう。參照：注(26)所掲書、第一章「抒情の構造性について」

中國古典詩における對偶の諸相(松浦)

とくにその注(20)

- (38) 注(26)所掲論文。

- (39) 注(18)所掲書、二ページ。

- (40) 注(2)所掲論文および本稿第二章「言語・文字」參照。

- (41) この場合、三者がいずれも④⑤⑥⑦の傾向を特に強く具えていることは、對偶發達の要因にこの四者を加えることの必要性を傍證する。

〔補注〕

主要韻書の各聲調所收字數を、古屋昭弘氏の調査によって記す。

『廣韻』(『十韻彙編』索引による算定)

上平	五、〇九三	下平	四、七五四	上	四、八二一	去	五、三八六	入	五、四八二
			平	九、八四七		仄	一五、六三八		

計 二五、四八五(『廣韻序』には二六、一九四字と記す)
『禮部韻略』(『古今韻會舉要』の各卷首の注による)

上平	一、九八〇	下平	一、七六六	上	二、〇三四	去	二、二一五	入	一、五九五
	平	三、七四六			仄	五、八四四			