

中國古典詩における詩型と表現機能

——詩的認識の基調として——

松 浦 友 久

- (一) 序
- (二) 「表現機能」と二つの前提
- (三) 近體と古體
- (四) 律詩と絶句
- (五) 絶句各論（近體詩各論Ⅰ）
- (六) 律詩各論、付、排律（近體詩各論Ⅰ）
- (七) 齊言古詩各論（古體詩各論Ⅰ）
- (八) 雜言古詩論（古體詩各論Ⅱ）
- (九) 結語

(一) 序

人間の「表現」という行為において、その内容と形式がどのように關わるかという問題は、とりわけ藝術の分野では大きな意味をもっている。それは一面、藝術なるものが、「何

中國古典詩における詩型と表現機能（松浦）

を」とともに「如何に」を表現の必須條件として成立しているということ、端的に示すものに他ならない。

むしろ、その相關の程度は、ジャンルによつてさまざまである。一般的に言えば、「形式Ⅱ内容」と見なされることの多い西洋古典音樂の器樂曲のジャンルなどは、その相關が最も徹底したケースだと見ることができよう。

問題を「詩歌」のジャンルに絞つた場合はどうであろうか。比較文學史的に見て、中國の古典詩は、そうした相關が、詩歌としては恐らく最も明確なジャンルの一つだと考えられる。それは、唐詩に代表される中國古典詩の各詩型が、「齊言—雜言」「四言—五言—六言—七言」「一韻到底格—換韻格」「隔句韻—每句韻」「古詩—絶句—律詩—排律」「古體—近體」「徒詩—樂府」等々、さまざまな様式上・形式上の區分をも

っていること、そしてそれによって、個々の詩型が、それぞれ特徴的な表現上の感覚や機能を与えるに至っているからだと、言うことができよう。

こうした觀點から、筆者は、すでに幾つかの關係論文を、作者論⁽¹⁾・リズム論⁽²⁾・對偶論⁽³⁾などの關連で、個別的に著わしてきた。本稿では、それらを系統的に踏まえつつ、中國古典詩における主要な各詩型が、相互にどのような表現機能を基調としつつそれぞれの位置を占めているか、ということを考えてみたい。問題の性質上、原理的な部分では既出論文との重複を含まざるをえないが、この問題を個別的かつ系統的に確認しておくことは、中國文學史における詩的認識の基調を明確化するという意味だけでなく、比較文學史的な視點から各國文學史における共通の問題を考えるうえでも、一つの具體的な事例を提供することになるであろう。

(二) 「表現機能」と二つの前提

詩歌における「詩型と表現機能」——より廣くは「様式と表現機能」——の關係を系統的に考えようとする場合、そこではまず、二つの前提を明確にしておく必要があると考えられる。

一つの前提は、「表現機能」なるものの用法ないし概念規定についてである。一般に、文學史的な傳統をもつ古典定型詩は、長い實作と享受の歴史のなかで、その詩型に特有の一定の表現感覚や表現傾向を与えるに至っているものが多い。例えば日本の古典詩の場合、全く同じ題材でも、それを詠む形式が短歌であるか、俳句であるか、七五調新體詩であるかによって、その表現感覚には大きな差異が生まれてくる。また、相對的に傳統の乏しい口語自由詩でさえも、傳統的な古典定型詩との相關において、すでに一定の表現感覚を具えつつあると言えるだろう。

まして、唐詩を中心とする中國古典詩は、上記のごとく様式上・形式上のさまざまな區分を明確に具えており、かつ『詩經』『楚辭』以來の長い實作・享受の歴史をもっているために、こうした表現感覚の差異は、より明確に形成されている、と判斷することができる。従って、それぞれの詩型が個別的にどんな表現感覚を具えているのか、その要因は何か、またそれは、詩歌の表現論としてどんな意味をもつか——といった一連の問題は、唐詩や中國古典詩の傾向や特色を理解するうえで、きわめて重要かつ興味ある思考の手がかりを提供していると言ってよい。

こうした表現上のさまざまな差異は、ある漠然とした表現感覚・表現傾向の段階から、より明確な表出作用・表現機能の段階まで、さまざまな濃淡の差を示しつつ顯現している。

従って、そうした感覚―傾向―作用―機能は、相互に異質なものとしてあるのではなく、むしろ、表われかたの濃淡・強弱の差に因る同質的なものと考えるのが妥當であろう。

この意味において、本稿では、その質的な連續性を示すために、「詩的表現の諸形態における表現感覚ないし表現機能」——より総合的に言えば「表現性」——という見地から、これらの用語を位置づけておきたい。

もう一つの前提は、そうした表現感覚や表現機能の、表われかたの次元についてである。中國古典詩のジャンルに在っては、それらの感覚や機能は、四つの次元においてそれぞれの表われかたを示している、と考えるのがよいであろう。

第一に、最もゆるやかな表われかたを示すのは、「樂府―新樂府―歌行⁽⁵⁾」といった様式次元でのそれである。形態次元での嚴密な格律によるものではないだけに、その表われかたもより漠然とした感覚や傾向に止まることが多いが、「古樂府」系作品群のように傳統性・慣用性の強いジャンルでは、その

表現機能も、かなり獨自性の強い明確なものとなっている。

第二は、「近體―古體」といった韻律次元でのそれである。この場合も、一般に、詩型次元におけるほどには明確な表われかたはしない。しかし、句型句數、押韻、平仄の各要素にわたる「近體―古體」間の格律の差異は、表現感覚―表現機能に關しても、かなり對照的な性格を生み出している。

第三は、「律詩―絶句―齊言古詩―雜言古詩」といった廣義の詩型次元でのそれである。個別的な韻律次元のそれとは異なり、詩型という統一體には、當然、統一體としての一貫した機能が生まれやすい。かつ「詩型」構成の條件には、對句技法などの修辭的な要素も加わっているため、統一體としての個性は、さらに明確なものになりやすい。その結果、とりわけ近體の「律詩―絶句」に關しては、きわめて明確かつ對照的な、一連の表現機能が形成されている。

第四は、「五言絶句―七言絶句―五言律詩……七言古詩」といった狹義の詩型次元でのそれである。つまり、「廣義の詩型」に五言七言など「句型リズム」の格律が加わった個別的・具體的な詩型であり、それだけに、廣義の詩型の表現機能を共有しつつ、さらに個別的な表現感覚の差異を具えるに至っている。

本稿では、以上の二つの前提を踏まえつつ、まず「近體—古體」（韻律次元）についてそれぞれの性格を考察し（「樂府・新樂府・歌行」については注⑤参照）、次いで「律詩—絶句」（近體次元）についての同様な考察を試みたあと、「絶句各論」（近體詩各論Ⅰ）、「律詩各論」（同Ⅱ）、「齊言古詩各論」（古體詩各論Ⅰ）、「雜言古詩論」（同Ⅱ）の順序で、それぞれの問題點を系統的に検討してゆきたい。考察の直接の對象は、中國古典詩の諸區分が確立した盛唐以後のものを中心とし、必要に應じてそれ以前の作品に溯及するものとする。

（三） 近體と古體

狹義の中國古典詩を様式論的に類別する第一の（＝最上位の）對立項目は、「近體—古體」の觀念である。兩者は、「分類」なるものの常として境界的な作例を含みながらも、中國古典詩を體系的に類別するうえで、最も基本的な相關的尺度をなしている。兩者の嚴密な相關性の確立は、「近體」なる觀念の確立した盛唐末期以後と考えてよいであろうが、いったん確立した後は、そこに到るまでの過渡的な作品をも含めて、およそあらゆる中國古典詩を、原則としてそのいずれかに所屬させるだけの強い規制力をもつことになった。それは

つまり、この相關的な二項區分が、中國古典詩の基本的類別基準としてそれだけの適性をもっていたことを、結果として立證するものに他ならない。

「近體—古體」を分かつ基準は、言うまでもなく韻律上の相違であるが、①「句型句數—音數律」、②「押韻—押韻律」、③「平仄—音調律」の三要素のうち、その類別基準の中心をなすものは③である。かつまた、原理的に見て、韻律の三要素の根源性は①②③の順であると考えられるわけであるから、「近體—古體」の様式的類別は、韻律的には最も表層的・技巧的な次元での現象であると位置づけることができるであろう。事實、中國の詩歌史において、音調律を不可缺とする「近體詩」が成立するまでには、『詩經』以後の年代だけを數えても、およそ一千年を必要としたわけである。

では、このように位置づけうる「近體—古體」の韻律對應において、兩者を兩者たらしめている基本的な性格は何か。きわめて抽象的に言えば、それは、兩者における「定型性（格律性）」の強弱の差としてとらえることができる。しかし、その「定型性」の根幹をなすものが何であり、その結果どのような表現性の相違が生まれているかということは、中

國古典詩における詩的認識の基調をなすものとして、まず確認される必要があるわけである。

兩者の基本的性格については、「集約性—擴散性」「緊密性—疎散性」などが、それぞれに有効な對比的概念であろうが、より総合的に言えば、

(律體的) 均質性 $\uparrow \downarrow$ (雜體的) 多様性

として把握するのが最も妥當だと考えられる。

すでに別稿で詳論したごとく、「近體」とは、韻律的には要するに「律體」であり、その「律體」の韻律は「對偶性」を根幹として成り立っている。「近體」形成の第一條件と言うべき「平仄」の次元で言えば、「二四不同」「二六對」「粘法」「反法」の必要條件から、「孤平」「孤仄」「下三連」のような禁止條件にいたるまで、そこに一貫するものは、それ自體が對偶的な區分である「平字—仄字」を、さらに韻律構造の要處要處により、効果的に配置する、という格律性に他ならない。

この結果、近體様式の各作品は、何よりもその「音調律(平仄)」の次元において、一種の「對偶的・律體的均質性」とも言うべき表現感覺で統一されることになる。つまり、「平平仄仄」(もしくは「仄仄平平」)を基調とする對偶的な

音調律によって一首全體が貫かれているために、冒頭から末尾までが、きわめて均質的に調整された聲調・音調の流れとして表出されるわけである。とりわけ、(詩歌の生きたリズムとしての)「拍節リズム」の節奏點の平仄が、安定した對偶的規則性によって順次交替してゆくことは、近體詩の韻律的均質性を高めるうえで決定的な役割を果していると言つてよい。

これに對して古體詩では、平仄配置に極度の偏りをもつ非律體の詩句は言うまでもなく、さらに準律體ないしは純律體の詩句さえも、一首のなかに自在に共存させることが珍しくない。

主人下馬客在船
舉酒欲飲無管絃

非律體

潯陽地僻無音樂
終歲不聞絲竹聲

準律體

淒淒不似向前聲
滿座重聞皆掩泣

純律體(ただし仄韻)

(白居易「琵琶行」)

「近體」の近體性なるものが「對偶性」を根幹とした「律體的韻律」に在ることはすでに明らかであるが、「古體」のそれは必ずしも完全な「散體」というわけではなく、むしろ、律句的なものと非律句的なものが——後者を基調としつつ未分化・未調整のまま自由に混在しているというのが實態である。それはまさに、「律體的均質性」に對して「雜體的多樣性」と呼ぶにふさわしい韻律情況である*。

* 一般に、「近體」の韻律的實態が「律體」であることは、概念としても呼稱としてもよく理解されているが、「古體」の韻律的實態をどう捉えるべきかは、必ずしも十分に意識されていない。「律體」に對して、語義自體として對應しやすいのは「散體」であるが、①未分化・未調整ながら古體的平仄への配慮があり、②押韻、③句型についても一定の約束をもつ「古體」の韻律を、たんに「散體」として捉えるのは妥當でない。——「古體」の韻律とは、要するに中國古典詩として有りうべきあらゆる「平仄・押韻・句型句數」を並列的に共存させるものであり、その多様な韻律のスタイルには「雜體」の概念こそふさわしいと考えられる。

それだけにここでは、律體的な詩句が部分的に混用されて

いても、その律句自體が、前後の非律句との關係において、一首全體としては非對偶化・非均質化してしまうことになる。

この點、近體詩では、非律體的詩句(拗句)を混用すること、は、たちまち一首全體としての對偶的均質性を破ることになるために、その「救拗」の措置としては、平仄を逆にした同位同格の拗句を用いざるをえず、そのことがただちにまた、一首全體の對偶的均質性を回復する、という結果になるわけである。

次に押韻律の次元に即して考えても、兩者のこの相違は、或程度はつきりしている。近體の押韻がすべて、「隔句韻」の「一韻到底格」に限定され、かつ韻字も「平韻」を原則とする、という均質性をもつのに對して、古體詩のそれは、「隔句韻」と「毎句韻」、「一韻到底格」と「換韻格」、「平韻」と「仄韻」が、本來的に共存している。最も一般的な「隔句韻」の「一韻到底格」の「平聲韻」を用いている場合でも、韻目の「通押」範圍が廣いため、そこに託される響きとイメージも、より多様なものとして機能することになるわけである。

(ただし、「對偶的」均質性)という點から見た場合、押韻の次元における近體詩の對偶性は、平仄や句型句數の次元におけるほどには明確ではない)。

最後に、狹義のリズム「音數律」（句型句數）の次元における同様の相違も、系統的な現象として注目に値しよう。中國詩が「一語―一音―一字」という漢字表記に依っているため、ここでは、「均質性―多様性」という相違が、韻律の主體たる「聽覺」の次元だけでなく、補助的な「視覺」の次元においても確認されやすい。

すなわち、近體の律詩・絶句が、①すべて「齊言」形式を採り、②五言・七言（まれに六言）の、③八句と四句（まれに六句）に限定され、聽覺的にも視覺的にも、明確な對偶的・律體的均質性を表出しているのに對して、古體詩では、①「齊言」と「雜言」の異同だけでなく、②三言・四言・五言・六言・七言詩が併存し、そのうち、「雜言詩」においては、八言・九言・十言・十一言の詩句も混用され、さらに、③一首の句數が全く自由であるため、全體が奇數から成る作品も稀れではない。

以上のように見てくると、「近體―古體」の様式を貫く表現性の基調は、韻律の各次元をつうじて「（律體的）均質性―（雜體的）多様性」として捉えるのが妥當であることが、改めて確認されよう。

この點を踏まえてもう一つ確認しておくべきことは、こうした「韻律」次元での相違が、さらに、「語彙語法」の次元における同様の相違とも連なっており、それが「近體―古體」の総合的なイメージの差を生む要因となっている、と考えられる點である。

すなわち、「語彙語法」の次元における「均質性―多様性」の相違は、――近體詩では韻文的な語彙語法によって全體を統一するのが原則であるのに對して――古體詩では、しばしば散文的なそれをも併存させているという點に、端的に表われている。⁽⁹⁾ しかもそのことが、近體の近體的表現感覺、古體の古體的表現感覺をきわめて有効に表出するという事實は、「均質性」への志向と「多様性」への志向が、近體と古體にとってきわめて本質的なものであることを示している。

(四) 律詩と絶句

律詩と絶句の問題を扱ううえでまず必要な前提は、「廣義の詩型」と「狹義の詩型」の關係を確認しておくことである。

一般に、律詩や絶句は、獨自の表現單位としてのイメージが鮮明なため、中國古典詩の代表的な「詩型」として扱われ

ることが多い。しかし、これはむしろ「廣義の詩型」であり、實際には、たんなる「律詩」「絶句」は存在しない。具體的個別的な詩型としては、音數律の要素をも含んだ下位分類として、「五言律詩」「七言絶句」といった「狹義の詩型」が、それぞれのイメージとともに存在するわけである。

ところで、中國古典詩における詩型と表現機能の問題で、最も基本的かつ明確な基準をなすと考えられるのは、この「廣義の詩型」としての「律詩—絶句」の關係である。それは、この二つの詩型が、同じく近體（律體）という韻律上の均質性を保ちつつ、しかも「八句—四句」「對句を不可缺とする—しない」「拗體の許容度が低い—高い」といった一連の對比性を具えているからだと考えられる。つまり、近體（律體）という様式が、平仄を第一條件とした嚴密な韻律的均質性によって成り立っているだけに、一連の對立要素が生み出す總體的な相違がより明確に浮びあがる、という結果になるからである。「比較」や「對比」というものが、何らかの共通性を前提としてこそ成り立つものである以上、「律體」を構成している嚴密な韻律的均質性は、また同時に、「律詩—絶句」を對比するための最適の條件を、客觀的に提供していることになるわけである。

このように、律詩と絶句を比較するための最適の條件が「律體」としての均質性にあるとすれば、兩者の表現機能の具體的な比較には、「律體性」のより徹底した律詩を基準として絶句との異同を考えると、手順として妥當なことになる。ところで、廣義の詩型としての律詩と絶句の比較については、すでに別稿¹⁰において詳細に論じた。ここでは、その要點を確認しつつ、狹義の詩型としての「五律・七律」「五絶・七絶」など、各論のための前提としておきたい。

（律詩）

（絶句）

- | | | |
|-------|----|-----|
| ① 對偶性 | ↑↓ | 單一性 |
| ② 整合性 | ↑↓ | 偏在性 |
| ③ 完結性 | ↑↑ | 對他性 |

①②③の順序は、基礎的・形態的なものから、派生的・心象的なものへの次元的移行を示している。しかし、表現機能としての重要度の差を示すものではない。

律詩の最も基本的な機能は、——二組の對句を不可缺とする點に端的に表われているごとく——物ごとを徹底的に「對偶」の形で把握し表現してゆく點にある。これに對して絶句

では、對句を不可缺としない。とりわけ、絶句の名手とされる李白や王昌齡や杜牧の主要な作品群が對句を用いていないことは、この點を明確に傍證する。絶句本來の基本的性格は、主題に連なる關連素材が、單一的・單線的に連續してゆく點にあると言つてよい。

律詩の第二の機能は——中央二組の對句を中心に前後各一聯の散句までが整然と對應しあうことによつて——一首全體がきわめて整合的なバランスのよい構造をとる點にある。これに對して絶句では、表現の中心となる部分が四つの散句のどこかに偏在することになるために、一首全體としては、非整合的な、バランスの偏つた構造とならざるをえない。またかりに、前半か後半に一組の對句を用いた場合でも——第二句と第三句を對にすることは構造的に不可能なため——對句による緊密な表現と、散句による緩やかで暢びやかな表現との間には、表現感覺として大きな比重の差が生まれざるをえない。(ごく稀れた四句全對の絶句に至つては、むしろ律詩の對句部分を切りとつて示したような例外的作品として、位置づけるべきであらう)。

律詩の第三の機能は——「對句」ないし「對偶構造」の本質たる「表現としての自己完結」の機能によつて——一首全

體が、必然的に、自己完結的なイメージを結びやすい點にある。これに對して絶句では、單一的で偏在的なイメージが、バランスの回復を求めつつ、對應すべき他者を求めて流動する、という傾向をもつ。詩句が終つてなお浮動する(對他的な)イメージの流出感、絶句という詩型において傳統的に「餘情」や「餘韻」が最も重視されてきたという事實と、正確に呼應しているであらう。

律詩と絶句に關する一連の表現機能をこのように認定した場合、「韻律(近體)次元における基本的性格」と「詩型(律詩・絶句)次元における基本的な性格」との相互關係という點で、律詩と絶句がちょうど逆の状態に在ることが注目される。

すなわち、「律詩」に見られる「對偶性—整合性—完結性」は、「近體」の基本的性格としての「(對偶的)均質性」とほぼ同じ方向に在るものであり、それだけに、近體の近體的性格は、律詩において純粹培養的に強化され顯示されることになる。つまり、韻律次元での性格と詩型次元での性格が相乗的作用する關係に在るわけである。律詩という詩型を、中國文學史における「對偶觀念の純粹形式」と見なすことができる

のは、このために他ならない。

これに對して、「絶句」に見られる「單一性—偏在性—對他性」は、「近體」の基本的性格たる「(對偶的)均質性」とはむしろ逆の方向に在る。そこでは、韻律次元での性格と詩型次元での性格が、相反的に作用することにならざるをえない。そしてその結果、そこに生まれる一種のバイアスが、さらにまた絶句的な偏在性や未完結性(對他性)を高めるという關係に在ることは、絶句独自の表現のメカニズムとして十分に留意されてよい。

こうした虚實皮膜的な表現効果は、むしろ、作者や讀者において、常に自覺されてきたわけではない。しかし、たとえば絶句が絶句ゆえに生み出す独自の餘情餘韻の感覺が、文學史的に廣く公認されてきたことにも明らかなごとく、こうした視點からの分析・解釋への關心は、少なくとも潜在的には、廣く共有されていたと見なしてよいであろう。

(五) 絶句各論 (近體詩各論Ⅰ)

廣義の詩型としての「絶句」の表現機能を共有しつつ、狹義の詩型としての「五絶」や「七絶」は、またそれぞれの性格の差異を、下位分類的に含んでいる。

その差異の大要は、絶句内の主要詩型としての「五絶—七絶」の對比をつうじて考えるのが最も有効であろうが、ここではまずその前提として、「四言絶句の不成立」と「六言絶句の不盛行」について、關連的に考えておきたい。

周知のごとく、中國古典詩の獨立した詩型のなかでは、「五言絶句」が最短のものである。しかし韻文史的な可能性を考えてみれば、例えば、なぜ、「四言絶句」といった、有りうべきより、簡潔な近體詩型が形成されなかったのかということとは、興味ある問題となってくる。しかし事實としては、古體詩型を含め、「四言四句」の獨立短詩型は、ついに形成されることがなかった。この場合、「四言四句」を一章とする連章形式が『詩經』以來珍しい存在ではなかっただけに、その一章が詩型として全く獨立しえなかったということは、たんなる偶然とは考えがたい。

この點については、「四言四句」十六字⁽¹²⁾では、「五言四句」二十字⁽¹³⁾にくらべて量的制約があまりに強すぎることも、原因の一つとして想定できるかもしれない。しかし、より本質的には、すでに五言句型(○○○○○×)の流行によって「句末の半拍休止」の表現効果⁽¹³⁾を十分に味わっていた六朝期の人々にとっては、句末の休拍効果をもちえない四言句型(○○○○○)は、

○(○) が著しく屈折や餘情に乏しいリズムだと感じられたからだと、考えるべきであろう。

この想定を積極的に傍證するのが、「六言絶句の不盛行」という事實である。かりに「四言絶句の不成立」の要因が文字数の少なさに在るとすれば、より新しく試みられ、より多くの字数によって、より大きな表現力をもちえたはずの「六言絶句」(六言四句₁₁二十四字)は、「五言絶句」と同等以上の盛行を見せてよいはずであろう。しかし實際には、六言詩の系譜自體が三言詩と同等以下の泛しい水脈であり、現存の唐詩のなかで「六言絶句」は、多く見ても數十首にすぎない状態にある。その要因が「句末の休拍の不在」(○○○○○○)による均質平板なリズム感に在ることは、ほとんど疑いないと言つてよい。⁽¹⁴⁾

このように見えてくると、「四言絶句の不成立」と「六言絶句の不盛行」という二つの事實は、そのまま「五言絶句と七言絶句の盛行」の要因を示唆していることが知られよう。すなわち、「句末の半拍休止」を含む五絶と七絶の形式こそは、「三拍リズム」と「四拍リズム」をそれぞれに代表する、最短詩型として、一種の必然性を伴いつつ形成されてきたわけ

ある。とりわけ「五言絶句₁₁二十字」の形式は、中國語(漢語)による普遍的な抒情の器として、量的・構造的に必要な最少限の條件を満たしていることを經驗的に示したものであり、いわば中國古典詩の表現形式における簡潔化の極限を象徴する詩型として、獨自の意義をもっていると言つてよい。

* この點、さらに簡潔な「三言四句₁₁十二字」の「三言絶句」(○○×)が、「句末の半拍休止」を含みながら獨立した詩型として不成立であったということは、構造的には必要條件を満たしながら、量的には必要條件を満たしていなかったことを示すものであらう。⁽¹⁵⁾

ここで始めの論點に歸つて言えば、絶句を代表する五絶と七絶は、「單一性―偏在性―對他性」という一連の絶句的表現機能を共有しながらも、以下の三點において注目すべき差異を示している。

第一は、「詩型としての表現感覺」の差異である。――

一般に、五絶は七絶にくらべて、古典的、傳統的、古雅、重厚、莊重……といった一連の表現感覺を、より多く具えている。その原因は、二つあると言つてよい。一つは韻律自體の原因であり、五言詩の拍節リズム(上一拍・下二拍の三拍

然、「絶句性の濃淡」の問題とも關わってござるをえない。――

絶句の表現機能である「單一性」や「偏在性」は、絶句という詩型が對句を必須としないという點に、直接的に起因している。それは、對句を必須とする、律詩との決定的な違いである。しかし、必須とはしないが使用することは自由であり、「白日依山盡、黃河入河流」（王之渙「登鸛鵲樓」）のように、とりわけ對句の妙によって著名となっている作品も稀れではない。

原理的に見て、漢語詩歌の特色の一つが對偶性の強さにあり、それが直接には「對句」として標徴されるものである以上、およそ中國古典詩であつて對句を禁止するという詩型・様式は、事實上、存在しえない。絶句もまた、その例外ではないわけである。ただし、その使用頻度という點では、五絶と七絶の間には明らかな差異があり、五絶では一般に、より多く對句が用いられる傾向にある。

例えば、一般に對句の名手として知られる杜甫について見れば、五絶における對句、使用、作品（全對・單對を含む）が五絶總數三十一首の八割を超えるのに對して、七絶のそれは總數約一〇〇首の半數強にとどまる。また、對句の少ない李白について見ても、五絶のそれが總數六十九首の四割を超えるのに

對して、七絶のそれは、總數六十七首の二割強にすぎない。對句形式は、明らかに五絶においてより、多く用いられているのである。

こうした傾向は、杜甫や李白のような特定の詩人についてだけでなく、『萬首唐人絶句』（宋、洪邁）のような絶句の專集を通覽しても基本的に認められる。特に、「全對」の作品が七絶には極めて乏しく五絶には必ずしも稀れでないという事實は、七絶と五絶における對句への依存度の差異を示す要點として、十分に留意されてよいであらう。そして、それはまた、絶句における一連の表現機能「單一性―偏在性―對他性」は、七絶においてこそより徹底して表われやすい、ということを意味しているわけである。――

ではなぜ、絶句の絶句性は、七絶においてより徹底して表われやすいのか。これは律詩の律詩性が七律においてより徹底して表われやすい（第6章參照）のと、部分的に共通の原因をもつと考えてよいであらう。

一つは韻律自體の原因である。一句四拍、句末に半拍の休拍をもつ七言の句型は、漢語の音數律構造として（三言・四言・五言にくらべ）最も自然かつ暢達であるため、これを用いた定型詩は、その他の句型を用いた場合にくらべて、その詩

型の表現上の特色が過度に——プラス・マイナスそれぞれの方向に過度に——表われやすい。絶句の絶句性も律詩の律詩性も、七言においてより、明確に表われやすい根本原因は、恐らくここに在ると判断される。

もう一つは、歴史的・社会的な原因である。七絶七律は、五絶五律にくらべては、文字通り唐代の新詩型・新様式であり、それだけに、いわば白紙に近い状態から絶句・律詩としての独自の性格を形成しやすい。七絶七律の完成した盛唐末期を待ってこそ、始めて「絶句」「律詩」の完成期と見なしているのはこのためであるが、この見かたは、とりわけ「詩型と表現機能」の問題を考えるうえでは、常に留意される必要があるであらう。

五絶と七絶に見られる「表現感覚の華實の差異」や、「絶句性の濃淡の差異」は、第三に、題材の面にも、かなり明白な差異を生み出す結果になっている。とりわけ、七言絶句に見られる軽快華麗なリズム感、詩句が終ってなおイメージの流出する餘情・餘韻の効果は、この詩型を、中國古典定型詩のなかで、抒情感覚の直截的表出に最も適した詩型とさせることに成功した。「離別」「閨怨」「望郷」「邊塞」といった抒情性

の強い題材の名作が、きわめて高い比率でこの詩型に集中することになったのは、決して偶然の現象ではない。(たんに短詩型ゆえの愛唱性・即興性であったとすれば、「五絶」がいっそうそれに適していたはずである)。

詩型としての表現機能に強い偏在性——イメージや發想の偏り——があるように、七絶はその題材にも或る種の偏りをもっているわけである。この事實は、「詩型——表現感覚——發想」の内的關連を示す詩學上の諸例のなかでも、多數の詩人の感覚の總和が明示された例として、とりわけ興味深い。

以上に明らかなごとく、五絶という詩型は、中國古典詩の諸表現のなかで、簡潔化・簡約化の極限を象徵していると思われることができる。これに對して七律は、中國古典詩の諸表現のなかで、抒情化・情緒化への適性を代表していると言ふべきであらう。

(六) 律詩各論、付、排律 (近體詩各論Ⅱ)

五律と七律の關係は、基本的に見て、五絶と七絶の關係に近似している。⁽¹⁹⁾それはこの兩詩型が、「律詩」としての表現機能を共有しながら、やはりそれぞれに個別的な差異を含ん

でいるからに他ならない。

第一の差異は、詩型としての表現感覺である。この點に關する差異のありかたは、五絶・七絶の場合ときわめて近い。すなわち、一般に「五律」では、古典的・傳統的・正統的、あるいは、典雅・重厚・莊重……といった感覺が中心であるのに對して、「七律」では、非古典的・同時代的、あるいは、壯麗・典麗・暢達……といった感覺が中心となっている。

こうしたほぼ對照的な一連の感覺を具えるに至った原因のうち、韻律的なもの、つまり五言句型と七言句型の「拍節リズム」の相違によるものは、「五絶—七絶」の場合とまったく同じだと言つてよい。

一方、歴史的・社會的原因という點では、やや事情が異なる。「五律」はたんに詩型としてより、早く成立したというだけでなく、その擴大形式とも言うべき「五言排律」とともに、盛々中唐以來、科擧における試帖詩の詩型として、歴史的・社會的に大きな役割を果していた。「五律」の表現性のなかに、「五絶」には必ずしも明確でない「典雅」「正統的」といった感覺が定着するようになったのは、明らかにこの點に因つていよう。

中國古典詩における詩型と表現機能（松浦）

第二の差異は、「律詩性の濃淡」の問題である。この點は、律詩という詩型が、對句を中軸とした整合的で安定のよい構造をもっているために、絶句性の濃淡ほどには、明確に表われない。つまり、對句を必須とする構造的な安定のよさから、律詩の律詩性が五律七律の全體に貫徹されやすいからである。しかしそれでもなお、兩者の間には、一定の差異が客觀點に存在する。

それは他ならぬ「句型リズム」が、五律では「三拍」の奇數構造であるのに對して、七律では「四拍」の偶數構造であるために、一句自体の拍節リズムがさらに「上二—下二」と對偶的に作用することになり、律詩性の根幹である「對偶性」が、詩型全體としてより完璧に貫徹されているからである。

この意味で、七律こそは、本質的に對偶性と無縁ではありえない中國古典詩の各詩型のなかでも、最も徹底した對偶性をもつものと言ふことができる。まさに、「對偶觀念の純粹形式」そのものである。

この點をやや強調して言えば、およそ律詩とは、天地間の萬象を、——對偶的な言語表現によつて——整合的・自己完結的に描き盡くそうという中國知識人の思考が、最も直接的に反映しやすい詩型⁽²⁰⁾だと考えることができる*。

* きわめて興味ある事實として、舊中國の世界觀に顯著な「對偶的・整合的・自己完結的」な思维傾向——陰陽相對・五行相配・天文↓地理の整合的對應・「四海」に圍まれた自己完結的な「中國」像、等々——は、實はそのまま、律詩の律詩性（一連の表現機能）と合致している。

しかもこの場合、當の「律詩性」の認定が、純粹に客觀的な形態的特徴による結論であつただけに、兩者の合致は、「言語——思考——抒情」の各形式に一貫する漢語的表現傾向を明示するものとして、十分留意されてよいであらう。同時に、この事實は、律詩という詩型が中國文化史に占めている象徴的な地位をも、よく代辯していると考えられる。

それはいわば、對偶的言語によつて整合的に完結された、一つの詩的宇宙に他ならない。七律という詩型が、七言リズムゆえの卑俗さを内包しつつ（第④章參照）、しかも、五言律詩や五言排律と同様に、宮廷の應制奉和の代表的詩型でありえたのは、まったくこの律詩性の明確さに因つていると考えられるのである。

五言律詩が、中國古典詩の諸形式における正統・典雅な表現感覺を代表しているとすれば、七言律詩は、壯麗・典雅な感覺とともに、より明確に、對偶性そのものを代表している

と言ふべきであらう。さらに言えば七律は、對偶化↓整合化↓完結化の極限を、詩型自體として象徴していると見なせるわけである。

本章の最後に、「排律」の問題に言及しておきたい。

排律（長律）とは、むしろ、律詩の對句部分を擴大した詩型であり、その點、律詩における「對句への關心」を量的に擴大した詩型だと見ることが出来る。従つて、一連の表現機能のありかたは律詩のそれと完全に一致しており、本稿の立場からは、むしろ律詩の下位分類と見ておくのがふさわしい。従つてまた、五言律詩の表現感覺のありかたも、五言排律のそれと完全に重なっているわけである。五言排律が五言律詩とともに科擧の試帖詩や宮中の應制奉和の詩型であつたことは、この點を歴史的にも傍證するであらう。

ところで、嚴密に言えば、試帖詩の最主要詩型は、「五律」ではなくて「五排」、それも中央四聯の對句を中軸に前後各一聯の散句を配した「四對十二句」の五排である。それは、すでに別稿で論じたごとく、この詩型が——五言律體ゆえに典雅重厚な表現感覺を基調としているばかりでなく——さらに、①中央二對の八句形式（五律）と同程度の完璧な對偶性・

整合性を与えており、②しかも八句形式以上に對句自體の比重が大きい、という點で、作詩技法の水準を最も客觀的に評價しやすい詩型だったからだと考えてよい。「五排」は、機能的には「五律」の亞種にすぎない詩型ながら、對句自體の比重の大きさという一點において、政治的・社會的には、科學という晴れがましい注目の舞臺を得たのである。

ところで、排律論としてより、本質的な問題は、なぜ「七言排律」が獨立した詩型として定着することができなかったか、という點であらう。

現存する「七排」の總數については、對句部分の律體平仄の嚴密さをどこまで要求するかによって、結論が異ならざるをえない。が、一般に、詩型別分類を試みた古典詩集で「七言排律」を「五言排律」と同格で扱うものは——『文體明辨』（明、徐師曾）等のように形式・様式の解説自體を目的としたもの以外には——見いだすことが困難である。

むしろ、個々の作品としては、杜甫「題鄭十八著作丈故居」（『詳註』卷六）や、白居易「泛太湖、書事、寄微之」（『後集』卷七）、杜牧「東兵長句、十韻」（『樊川集』卷二）、溫庭筠「秘書省有賀監知章草體詩……」（『溫飛卿集』卷四）など、比較的

著名な作品も存在するが、全體としては五言排律のようなまとまった作品群とはなっていない。

中唐以後の七言律詩の、壓倒的な流行を考えあわせると、これはまことに納得しがたい現象と言うべきであらう。七律の壯麗暢達な美は十二分に愛好されながら、その對句的關心を擴大した七排はなぜ寥々たる作例しか残せなかったのであろうか。しかも、「五排」という同様な擴大詩型を、典雅の極として一方に流行させながら。

これは恐らく、たんなる量的な困難さが原因ではないであらう。なぜなら、五十韻・百韻の大長篇の場合ならともかく、五排の主要詩型であった「四對十二句」や、それに準ずる中篇の作例である限り、「二對八句」の七律形式に習熟しつくした中唐以後の詩人にとって、その量的充足への困難は、實作上ほとんど問題にならなかったはずだからである。

ではなぜ「七排」は、中國詩史に定着しえなかったのか。この懸案については、逆説的ながら、「七律」が、漢語定型詩として、あまりに完成された完璧な形態にあることが、最大の要因として指摘できるように思われる。

つまり、その「對偶性——整合性——完結性」という一連の律詩的表現機能や、壯麗、典麗、暢達な七言リズムの表現感覺

が、「七言・八句・中央二對」という「七律」の形式において、質的にも量的にも、あまりに完璧な、ぎりぎりのバランスで達成されているために、わずかな量的擴大（＝中篇化）さえも、その完璧さをそこなうものと感じられやすいからである。

換言すれば、あえて對句部分を擴大して「七排」を試みたとしても、すでに質的量的に完璧なバランスを保つ「七律」に對しては、獨自の存在理由が示しにくい。そればかりか、逆に、徹底した律體的對句の量的擴大が、かえって作品全體のマイナス効果を招くと感じられやすいからであらう。この推測は、同じく「七言句型の量的擴大」でありながら、それが「雜體的多様性」（換韻・散句・非律體、等）を生かした七言古體詩であれば、中篇はもとより、長篇も多作され愛讀されているという事實によって、有力に傍證されよう。

一方、「五律」と「五排」の關係について言えば、「五律」にあってはその拍節リズムが非對偶的な三拍形式であるため、「七律・七排」に見られるような）リズムまでが一首の對偶性を増幅する、という極限的な情況には置かれていない。従って、「五律」形式自體が、その對偶化・整合化という點

で、さらに改良演變の餘地をもつわけであり、その對句部分を擴大した「五排」形式は、五律に對しても獨自の存在理由を示しうるわけである。

かくして「五言排律」は、一般に對句の多い中國古典詩の諸形式のなかでも、對句化の極限を象徵する詩型として獨自の地位を占めることになった。比較文學史的に見ても、これ以上に徹底して對句化された定型詩は、從來はもちろん、今後においても恐らくは有りえないであらう。

「五律と五排」「七律と七排」をめぐる一連の問題は、詩歌における對句表現・對偶表現というものの、プラス効果とマイナス効果を示唆するものとして、今日的にも多くの問題を投げかけているようである。

(七) 齊言古詩各論（古體詩各論Ⅰ）

「近體」内における主要詩型の對應は明らかに「律詩—絶句」であるが、「古體」内においてそれに相當するのは「齊言古詩—雜言古詩」だと見なせよう。古體韻律の多樣性を基調として共有しつつ、四言、五言、七言の齊言古詩は、それぞれどのような表現性の差異——換言すれば、獨自の存在理由——を示しているのであろうか。ただし齊言古詩は、いず

れも、音數律のうちの「句數リズム」に關する定型性が乏しいので、その差異のありようは、もっぱら、音數律のうちの「句型リズム」の差異によって規定されてくるわけである。

* 三言古詩については表現機能を論ずるほどの獨立した詩型と認めがたいので、本稿では扱わない。

《四言古詩》

中國古典詩の各詩型が完成した唐代以後の實作情況から考えた場合、四言古詩の作例は——六言絕句・七言排律のような未獨立の詩型を除けば——總體として最も水脈が乏しい。

しかしこの詩型は、『詩經』に多い連章形式の四言詩以來、漢語古典詩の歴史のなかで最も雅潤で規範的なものであると、理念的に考えられていた。まさに、「四言正體、雅潤爲本」⁽²⁵⁾以來、「四言、典則雅淳。自是三代之風範」⁽²⁶⁾といった共通の認識である。

こうした共通認識を基盤として、四言詩の實作は、大きく二つの場合に絞られるようになる。一つは、「郊廟歌辭」(『全唐詩』卷十・十六)に代表されるような、朝廷の儀禮に關わる樂府樂章の主要詩型としてであり、「豫和・太和・肅和・雍和・壽和・舒和」等の樂府題のもとに、系統的な作例が存

在する。

もう一つは、特定の詩人や集團によって、古代の「正しい」詩精神の復活が求められるような場合であり、中唐の顧況「上古之什、補亡訓傳、十三章」は、その典型的な作例である。「上古一章」(上古、懲農也)、「左車二章」(左車、憑險也)、「築城二章」(築城、刺臨戎也。寺人臨戎、以墓碑爲城壁)……という詩題と小序に明らかなように、直接には晋の束皙「補亡六首」(『文選』卷十九)を繼ぎ、遠くは『詩經』の亡佚作品を補って、その精神を説き明そうとするものに他ならない。

また、元結の「補樂歌、十首」や皮日休の「補九夏歌、九章」(『樂府詩集』卷九十六、新樂府辭七)は、亡びた古代樂章を補ってその精神を復活させようと試みたものであり、一と二の場合の兩方の要素を併せたものと言えよう。元結の作品には部分的な五言句が混るが、全體が四言連章の古代樂章に倣った構成である。四言古體詩型のもつ感覺や機能が十分に意識された作例と言ってよい。

このように見てくると、四言古詩という詩型は、——近體に四言定型がないことも加わって——相對的に、きわめて明確な個性を具えていることが確認される。すなわち、それは中國古典詩の諸形式のなかで、いわば古代的規範性を象徴す

る詩型として存在する。とりわけ、唐代以後にあつては作品の絶対量が少ないだけに、こうした表現性の基調は、より顯在的に意識されていると見なすことができよう。

《五言古詩》

唐代以後の詩人にとって、四言古詩はたしかに古代的規範性を基調とする理念的な詩型であつたが、しかし、古代詩歌への復歸を志す詩人がすべて四言古詩への熱意を示したわけではない。例えば杜甫や白居易は、その詩作において、古代詩歌的な政治的・社會的機能の復活をはっきりと意圖した詩人であるが、現存の作品に關する限り、四言詩をつうじての實踐は、ほとんど關心のなかに無かつたようである。また、「興寄深微、五言不如四言、七言又其靡也」(《本事詩》高逸第三)と語つたと傳えられる李白にしても、四言の古體を採るものは、「來日大難」「雪讒詩、贈友人」「上崔相百憂章」の三首にすぎない。韓愈のような復古主義者でさえも、「琴操、十首」を除けば、例の「元和聖德詩」と「剝啄行」だけである。

句末休拍のない四言詩の平板なリズム感は、すでに各種の詩型の表現感覺を體驗していた唐代の詩人にとって、やはり

古代的に過ぎて實作の對象となりにくかつたわけであり、かれらが理念として志した儒家的な美刺諷諫、或いは、それを通じての理念の開陳は、より多く別の詩型によって擔當されていたと見なければならぬ。その詩型こそ、①句末の休拍をもち、②脚の重い典雅なリズム感をもち、③しかも、既存の古典詩型のなかでは四言古詩に次ぐ長い傳統を具えていた——五言古詩であつた。陳子昂「感遇、三十八首」、張九齡「感遇、十二首」、李白「古風、五十九首」、杜甫「北征」「自京赴奉先縣、詠懷、五百字」、韓愈「秋懷、十一首」、白居易「秦中吟、十首」などがいずれも五言の詩型を採っているのは、むろん偶然ではない。

この點を詩歌史的に見た場合、「樂府」系の諸作品が虚實皮膜的な政治的美刺諷諫機能をもつとされてきたのと並んで、「五言古詩」は、そうした機能を最も濃厚に含みうるジャンルであるとされてきた。しかし、一方の樂府系作品は、詩型という點では、古體・近體それぞれの、多くの詩型にわたっている。従つて、狹義の詩型に關する限り、五言古詩こそが、そうした機能を最大限に含みうる表現形式であつたと言ふことができる。

客觀的に見て、中國詩歌における「政治性の強さ」という

ことは、「對偶性の強さ」という點と並んで、中國詩歌をはつきりと性格づける二つの特色の一つである。そしてその政治性の強さは、官吏登用試験に詩賦が課されるという周知の特徴的な事實だけでなく、詩歌にとつて最も重要なポイントの一つと言ふべき「隱喻」や「寓意」の問題が、もっぱら政治的な「美刺比興」の問題として扱われてきたところにも、端的に表われていると言わねばならない。この場合、科擧の次元での政治性が主として「五・排・五・律」によって擔當されていたのに對して、美刺比興の次元での政治性が主として「五・古」によって擔當されてきたという事實は興味をひく。そこには、「五言のリズム」および「律詩と古詩」というものに對する中世知識人の共通感覺のありようが、期せずして表われていると言えるであらう。

このように見てくると、要するに五言古詩は、美刺比興を旨とする政治的理念の開陳とか、あるいは、それに直結している人生論的な言志・述懷などの表現分野において、最も高い適性をもつ詩型であると見なすことができよう。より集約的に言えば、廣義の「説理」^{*}的表現への適性である。

* ここに言う「説理」は、七絶における「抒情」の場合と同じく、何らかの道理や理念を説くことの總體をさす廣義の用法で

中國古典詩における詩型と表現機能（松浦）

あり、いわゆる「宋詩説理」のような狹義のそれではない。

ただし、この場合の適性は、主として「四言古詩に次ぐ古典的傳統」という歴史的條件に依據しているため、「五絶の簡約性」や「七律の對偶性」のような、形態的條件から生まれている適性ほどには、決定的なものとなっていない。

《七言古詩》

詩型としての七言古詩は、一般に「歌・行・吟・曲」等の歌辭的な詩題を採ることが多く、様式的にはいわゆる「歌行」體の作品として扱われることが多い。その結果、歌辭系の詩題を採らない七言古詩（もしくは、七言を主體とする雜言古詩）も廣く歌行として享受される、という現象も生まれている。（註⑤論文第②章参照）。

念のために確認しておけば、「樂府」や「歌行」は歌辭系文學としての様式次元での概念であり、純粹に形式次元の概念である狹義の「詩型」とは分類基準を異にする。従つて、樂府や歌行を古體詩と同格に分類並置する舊來の詩集や解説書の立場は、中國古典詩の形態分類としては正確さを缺くと言わざるをえない。しかし、「七言歌行」の通稱も行なわれるほどに——とりわけ初唐後期以後——いわゆる「歌行」作

品が七言系古體詩のジャンルに集中することになったという事實自体には、この詩型のもつ基本的な性格が、きわめて鮮やかに反映していると考えることができるのである。――

すでにリズム論のポイントとして詳論したごとく、七言句型の拍節リズムは、①漢語本來の拍節リズムと合致しているうえに、②句末に半拍の休拍を含む四拍構造をもつところから――有りうべき中國詩歌の定型リズムとしては、最も「暢達」かつ「順口」な表現感覺を具えている。それは、口語的日常的な中國語の卑近なリズム感とも通底したものであるために、(年代的には五言句よりも早い時期に發生を見ながら) 文言系古典詩の定型としては通俗卑俗の趣きが拭いがたく――六朝期はもとより――「隔句韻化―聲律化―格調化」の一連の變貌(注②論文参照)を果しえたはずの唐代になつてからも、ついに科擧の試帖詩のような雅正な世界には、正式に参加しえなかつたほどであつた。

しかしそれは、文言白話をつうじての漢語の本質に合致するリズムであるがゆゑに、五言・七言と併稱されながらも、中唐以後の古典詩の世界では、結局、つねに七言が主流を占めることになった。また、近世以後の白話系の民歌民謡の拍節リズムも、字餘り(廣義の襯字)の部分を捨象すれば、その

大部分は七言句の定型リズムに還元されると見なしてよい。

* 逆に、五言の定型リズムは――いわゆる「樂府民歌」の類には珍しくないが――語法的・文體的にはほとんど文言系古典詩のジャンルに限定されており、狹義の白話系の民歌にはきわめて實例が乏しい。とすれば、五言定型の拍節リズムとは、本來、文言系古典詩のジャンルでのみ普遍化しえた、人爲性・人工性の強いものだったと考えることが可能であらう。

七言句の「句型リズム」が本來このように暢達・順口な性格をもつものだとなれば、多くの七言詩型のなかでも「七言古詩」こそが――①句數リズム、②押韻、③平仄、のいずれからも韻律上の拘束を受けないという意味において――この「七言句型リズム」自体の表現性を最も純粹に味わいやすい詩型だということになるであらう。つまり、「七言古詩」という詩型は、漢語の定型リズムのなかで最も暢達なリズム効果をリズム自体として味わうのに最適な、いわば最も「朗誦性」(必ずしも「歌唱性」ではない)の高い詩型だと言うことができるわけである。

一方、「歌行」様式の本質は、實際の樂器伴奏や歌唱行爲を捨象した、觀念やイメージの次元における「樂曲性への連想」にある。實際に歌われないことを前提としながら「歌・行・

曲・吟」等の歌辭的詩題を採るのは、その端的な標徴であるが、かりにそれを採らない場合でも、この「七言古詩」(および、それに準ずる雜言古詩)の詩型を用いている限り、朗誦次元における暢達なリズム感⁽²⁸⁾は、「歌行」が本質的に希求している「觀念的な樂曲性」を、最も効果的に充足させてくれるやすい。①七言古詩には歌行題の作品が多いこと、②歌行題の作品には七言古詩の詩型を採るものが多いこと、③七言古詩は歌行題を採らなくても歌行とされることが多いこと——といった一連の事實は、いずれも、「七言古詩」のこうした朗誦的リズム⁽²⁹⁾、効果と密接に結びついていると推測される。この意味で、「七言歌行」なる通稱は、「歌行」と「七言リズム」の存在理由の本質にふれていると言ってよい。「長恨歌」や「琵琶行」に現われたあの流れるような朗誦性は、「七言古詩」にして「歌行體」なる「七言歌行詩」の表現機能⁽³⁰⁾が、白居易というリズムの名手を得て十二分に發揮された例であろう。

(八) 雜言古詩論(古體詩各論Ⅱ)

雜言古詩の表現性を考えるうえでまず検討しておきたいのは、雜古を雜古たらしめる「雜言古詩—齊言古詩」の意圖的

な對應がいつ成立したか、という問題である。言うまでもなく、「雜言—齊言」の對應は、韻律の構造としては最も根源的な音數律(狹義のリズム)のなかの、さらに根源的な「句型リズム」に關する現象であり、兩者の表現感覺の相違は、聽覺的にも視覺的にも、直截簡明に理解されやすい。

それだけにこの對應は、歴史的にもごく早くから存在したはずであり、事實、『詩經』の段階からその併存情況を見いだすことができる。しかし、それはおおむね、「四言詩」一般と、四言に整齊しきれない「字餘りの雜言詩」との混在、というのが實態であり、雜言詩型におけるリズム交替の効果を意識した、意圖的な作例の對應とは認めがたい。

そうした意識的・意圖的な對應關係が成立するようになるのは、①まず、三言・四言・五言・六言・七言といった齊言詩型がそれ自體として成立し、②それぞれのリズム効果、とりわけ、詩歌自體の生きたリズムとしての、「朗讀における(歌唱における)ではない」拍節リズム⁽³¹⁾の効果⁽³²⁾が、③實感として(必ずしも「論理として」ではない)理解されるようになってからである——と見なければならぬ。

かつまたこれと關連したポイントであるが、④すでに樂府詩として存在していた多くの雜言詩——例えば「烏生」「西門

行」「東門行」(邊欽立)「先秦漢魏晉南北朝詩」「漢詩」(三)、曹操「氣出唱」(同「魏詩」二)、曹植「妾薄命行」(同、六)等々——が、次第に樂歌としての性格を失って徒詩化し、實際には樂府・歌行系の雜言古詩として「朗讀のリズム」で讀まれるようになっていったという變化も、雜古形式の表現効果が理解されるうえで大きな役割りを果していたと見なければならぬ。

雜言古詩に獨自の表現機能——「拍節リズムの交替による」表現の多樣化・立體化」の効果は、こうしたプロセスのなかから、いわばリズム論的な必然として生まれたのだと言ってよい。そしてそれゆえに、「律詩」「絶句」に對してはもとより、平仄的には共通な「齊言古詩」に對しても、明確なリズム上の獨自性をもつに至ったのだと考えられる。

ところで、雜言古詩の表現性に關する本質的な問題は、「古體」の古體性である「雜體的多樣性」が、詩型の次元では雜言古詩にこそよりよく表われている、と考えられる點である。それはまた、「近體」の近體性である「律體的均質性」が、詩型の次元では「七律」にこそよりよく表われているという事實と、ほぼ似た關係にあるであらう。さらに、「押韻」形式の面を含めて言えば、そうした古體性は、「一韻到底格」

よりも「換韻格」の雜古において、より徹底していると言えることになる。

この點と關連するもう一つの問題は、傳統的な詩體別編集の詞華集類において一般に「雜言古詩」が「七言古詩」の部に統合されてきたことの適否、という點である。例えば、明の高棅の『唐詩品彙』は、——樂府系古詩と徒詩系古詩とを「古詩」として統一的に扱うという點では、唐詩選集としての分類基準の一貫性を保っておりながら——また一面、典型的な樂府系雜言古詩を「七言古詩」の部に収める、という因襲的な方式を採っている。まして、「古詩」の部と「樂府」の部を同格で並置する『唐詩三百首』(清、孫洙)のような編集にあつては、陳子昂「登幽州臺歌」、李頎「古意」、李白「夢遊天姥吟留別」のような典型的な歌行系雜言古詩が、「七言古詩」の部に收められることになるのは言うまでもない。

ここで、いわゆる「雜言古詩」の「雜言」のありかたについて考えておきたい。そこには大別して、①大部分が七言句でごく一部にだけ字餘りの八言句などが入っているといった形式と、逆に、②三言・四言・五言・六言・七言・八言以上、等の句が自在に混在する形式との、二つの方向が存在する。そのうち①前者の作例、例えば岑參「胡笳歌、送顏真卿使赴

河隴」などでは、冒頭が「君不聞胡笳聲最悲×」の八言句である以外、他の十一句はすべて七言句であり、その八言句も、最初の三字が一、拍で読まれるため、リズム的には、事實上、歌行系の七言古詩と見てもよい情況になっている。舊來の詞華集類で「雜古」が「七古」の部に併せ收められることが多いのは、雜言古詩には、たしかに、七言古詩との「リズム上の親近性」の高いものが多い、という事實を重視しているからだと言つてよいであろう。

しかしまた雜古には、逆に、後者②の方向で構成されるもの——例えば、④李白「將進酒」、杜甫「兵車行」のように、相對的には七言系リズムが多いがそれ以外のリズムも多用されている作例や、⑧李白「上留田」のように、全體的に七言以外のリズムのほうが多い作例（三言四句、四言五句、五言十一句、七言十一句）——も、かなり多數見いだせる。さらには、

野戰格鬪死×
敗馬號鳴向天悲×
烏鵲啄人腸×
銜飛上挂枯樹枝×
（李白「戰城南」）

中國古典詩における詩型と表現機能（松浦）

のように、著しく異質な五言（三拍）のリズムと七言（四拍）のリズムとが、一聯のなかに併置されているという作例さえも存在する。それらの多くは樂府系の作品ではあるが、雜言古詩という詩型ゆえの、リズム交替による表現の多樣化・起伏化の機能は、十分に發揮されていると言ふべきであろう。

以上のように見てくると、とりわけ、韻律と詩型の關係を軸として「詩型と表現機能」の問題を考えようとする立場からは、「雜言古詩」のジャンル設定は不可欠の條件であると言わねばならない。⁽³⁾——それは既に明らかなごとく、雜言古詩こそが、古體の古體性たる「雜體的多樣性」を最も徹底する詩型として、中國古典詩の諸形式のなかで獨自の表現機能Ⅱ存在理由を示していると言えるからである。

（九） 結語

以上、各章で扱ってきた問題は多岐にわたっているが、結論的に要點をまとめれば、ほぼ次のようになるであろう。

一、中國古典詩における「詩型と表現機能」の問題は、「韻律」（句型句數・押韻・平仄）と「詩型」（廣義・狹義）の諸關係を軸として考えるのが客觀的に妥當であるが、その

なかで特に重要なものは、「句型リズム」と「對偶性」の二つであると考えられること。

これを比較詩學的に見れば、①前者「句型リズム」は、「韻律の三要素」のうちでも最も根源的な「狹義のリズム」に関する問題であり、②後者「對偶性」は、漢語の本質から發する最も中國的な修辭技法・發想形式である。「中國古典詩における詩型と表現機能」の諸相がこの兩者の關係をカギとして形成されているという事實は、兩者の原理的な重要さから見て、客觀的にも納得しやすい。

二、中國古典詩における表現機能の存在は、「様式」「韻律」「廣義の詩型」「狹義の詩型」の四つの次元に即して認められるが、そのなかで最も明確かつ體系的に認定できるのは、「廣義の詩型」の次元である「律詩—絶句」の間においてであること。

これはつまり、この兩者が、近體韻律としての「律體的均質性」を共通の基盤としつつ、しかも形態的・修辭的に明確な對立要素を含んでいるからに他ならない。なかんづく「律詩」における一連の表現機能——「對偶性・整合性・完結性」こそは、形態的・修辭的な要素から見て、全く疑問の餘地の

ない明確さと體系性を具えていると考えてよい。この意味では、「絶句」における一連の魅力的な表現機能も、律詩のそれと體系的に對應するゆえに、いっそうその客觀性が保證されるわけである。さらに言えば、近體と古體とを問わず、狹義の各詩型における個々の表現機能も、基本的には、律詩の律詩性を基準としつつそれぞれの獨自性を生み出している、と見なせるであらう。

三、狹義の各詩型における主要な表現機能は、各詩型が各機能への適性を代表しているという意味において、當該詩型の（相對的な）個性ないし存在理由となつていゝと見なせること。

すでに詩型各論で見てきたごとく、狹義の中國古典詩における九種の詩型は、それぞれに特徴的な感覺や機能をそれぞれの表現の基調として具えている。むろん、例えば、五絶に顯著な「簡潔・簡約」という表現感覺や表現機能が——部分的な要素としては——他の詩型にまったく無いわけではない。しかし、詩型を單位として考えるかぎり、五言絶句は、簡潔簡約な表現への適性という點で、他の詩型とは質的に異なる代表性をもっていると見なすことができるわけである。

むろん、こうした表現機能に關する問題は、個人により情況によつて、その感じかた自體に、さまざまな差異が存在する。また、肝腎な表現機能そのものにも、例えば、五絶の「簡潔化」や五排の「對句化」のように、形態的に明々白々なものもあれば、逆に、七絶の「抒情化」、五古の「説理化」、七古の「朗誦化」のように、一定の證明を経なければ了解しにくいものもあつて、その強弱濃淡は必ずしも一致していない。

さらに言えば、簡約を基調とする詩型によつて繁縟な表現を試み、抒情化を基調とする詩型によつて叙景に徹するといった試みも、多様な實作の場在に於ては、必ずしも珍しいものではないであらう。しかし、そうしたバイアスを含む作例についても、實は、そのバイアスゆゑの表現效果の筋道が理解されてこそ、當該作品への理解はいさう深まるのだと言わねばならない。——例外的な作例の存在は、詩型に存在する基本的な表現機能を認めてゆくことと、何ら矛盾しないと考えられるのである。

中國文學史の長い時間のなかで、こうした諸機能の存在は——個々の作者や讀者における自覺の有無・強弱は別として——それぞれの詩型にとつて、すでに不可欠の存在理由、

少なくとも、その詩型を相對的に特色づける色調ないし個性になつていゝと言へるであらう。そのことは、かりに、上記の各詩型から、上記の各機能を強いて除いた場合のことを考へてみれば、ただちに十分確認できるはずである。

韻律や詩型をめぐる表現性の問題は、作者にとつても讀者にとつても、恐らくは詩的認識の樞要にかかわる奥行き深い問題である。李白や杜甫のような個性的な詩人が、「詩型への適性」という點で著しい偏りを見せているという事實だけれども、そのことは十分に示唆されていよう。

こうした場合、一般には、詩人が詩型を擇ぶのだと言われている。自覺された次元において、この判斷は確かに正しい。しかし、隠れた次元を含めて言えば、詩人もまた、詩型によつて擇ばれているのではないだろうか。詩人が個性をもつごとく、詩型もまた個性をもっているのである。

〔注〕

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

(2) 「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、一九八一年十二月)

中國詩文論叢 第三集

- (3) 「中國古典詩における對偶の諸相——唐詩を中心として」
『中國詩文論叢』第二集、一九八三年六月
- (4) ここに言う「ないし」は、近年の日本語でしばしば用いられる「あるいは・もしくは」の意ではない。漢語本來の「乃至・甚至」の意であり、従って「AないしB」では、常に「B」の方が程度が強い。
- (5) 参照：松浦友久「樂府・新樂府・歌行論——表現機能の異同を中心に」(『中國文學研究』第八期、一九八二年十二月)
- (6) 参照：『中國詩選(唐詩)』二四ページ第一表(社會思想社、一九七二年)
- (7) 注(3)論文参照。
- (8) 注(1)論文「古詩論」参照。
- (9) 注(3)論文第(4)章「詩體」参照。
- (10) 注(1)論文参照。
- (11) 注(3)論文「結語」参照。
- (12) 参照：「絶句之法、要婉曲回環、刪蕪就簡、句絶而意不絶」(元、楊載『詩法家數』)、「七言絶句、言微志遠、語淺情深、……有餘音者矣」(清、沈德潛『唐詩別裁集』凡例)、「七言絶句、以語近情遙含吐不露爲主。……而有絃外音、味外味、使人神遠」(同『說詩晬語』)、また、十二頁所引『詩藪』等。
- (13) 注(2)論文第(4)章「五言詩」参照。
- (14) 注(2)論文第(4)章「六言詩」参照。
- (15) 注(2)論文第(4)章「三言詩」参照。
- (16) ここでは、五絶は兩漢から七絶は六朝から始まる、とされるが、本稿では起源よりも一般化が重要なので、それぞれの類似詩型の一般化を、六朝前期と六朝後期に設定している。
- (17) 注(1)論文の注(18)(19)(20)参照。
- (18) 注(2)論文の注(30)参照。
- (19) 五律と七律の關係を、五古と七古の關係に類似しているとする指摘もある。リズム効果の點だけに絞れば、この指摘はむしろ適切である。「七言律於五言律、猶七言古於五言古也。五言古、御轡有程、步驟難展。至七言古、錯綜開闔、頓挫抑揚、而古風之變始極。五言律、宮商甫協、節奏未舒。至七言律、暢達悠揚、紆徐委折、而近體之妙始窮」(明、胡應麟『詩藪』内編卷五、近體中、七言)
- (20) 平岡武夫教授は、本誌第二集所載の注(3)論文に對して、「律詩」は中國知識人の「天下的世界觀」(参照：平岡武夫『經書の成立——天下的世界觀』一九八三年、創文社増補再刊)の所産と考えられる旨、書信を寄せられた。私見では、律詩の律詩性は、いわば漢語 *Hanyu* の特徴の純粹培養的顯現であり、その點では「天下的世界觀」にも先立つ根源性をもっていると考えているが、律詩が、中國知識人の思考形態を最も明確に具現した詩型であるという點については、完全に見解を同じくする。

(21) 参照：「此詩可以泣鬼神矣——唐代詩歌の評価基準について」(『未名』第四號、一九八三年十一月)

(22) むろん、「七律」が豊かな表現力をもつゆえに上乘の作が求めにくい、といった高いレベルでの質的な難易論は、多数見いだされる。しかし、それゆえに作例が乏しいというのでは全くなく、中唐以後、「七律」は、最も愛好された詩型の一つとなっており、作例自體が寥々たる「七排」の難易の問題とは、全く情況を異にする。

参照：「七言律、對不屬則偏枯、太屬則板弱。二聯之中、必使極精切而極渾成、極工密而極古雅、極整嚴而極流動、迺爲上則。然二者、理雖相成、體實相反。故、古今文士難之。要之、人力苟竭、天真必露。非蕩思八荒、游神萬古、功深百鍊、才具千鈞、不易語也」(明、胡應麟『詩數』卷五、近體中、七言)

(23) この點については、次の指摘が参考になる。「七言排律、創自老杜。然亦不得佳。蓋七字爲句、束以聲偶、氣力已盡矣。又欲衍之使長、調高則難續而傷篇、調卑則易冗而傷句。合璧猶可、貫珠益艱」(明、王世貞『藝苑卮言』卷四)。「七言排律、唐人斷不多作、杜集止三四首。緣七字詩得四韻、於律法更無遺憾。增至幾十韻、勢須流走和軟、方成片段。似此最易流入唱本腔調。縱復精工、有乖風雅」(清、李重華『貞一齋詩說』)

中國古典詩における詩型と表現機能(松浦)

(24) 注(2)論文第(Ⅷ)章「三言詩」参照。

(25) 「若夫四言、正體、雅潤爲本」(『文心雕龍』(「明詩」第六)

(26) 『詩數』(内編卷一、古體上、雜言)

(27) 注(5)論文参照。

(28) 参照：松原朗「歌行の形成過程——初唐を中心として」

(『中國文學研究』第九期、一九八三年十二月)

(29) 注(2)論文第四章「朗讀のリズムと歌唱のリズム」参照。

(30) 注(2)論文第(二)章「音節のリズムと拍節のリズム」参照。

(31) 念のため、本稿の立場と共通する先行發言を引いておく。

「七言爲五言之慢聲、而長短句互用者、則以長句爲慢聲、以短句爲急節。此固不當與句句七言者並論也」(清、劉熙載『詩概』)

(32) 注(1)論文参照。

(33) とくに近世では、他の詩型をこえて壓倒的な流行を示した。参照：「近人不知七律難於五律。率爾便作、以爲應酬之具。開卷十倍他體、相習成風、無所改悔」(清、冒春榮『葦原詩說』卷二)。