

「新詩」のリズム

——「古典詩」との異同を中心に——

松 浦 友 久

(一) 序

- (二) 「新詩」における「自由詩」と「格律詩」
- (三) 「半逗律」説の適否
- (四) 現代九言詩
- (五) 九言詩提唱の系統的論據
- (六) 現代七言詩
- (七) 現代八言詩
- (八) 現代十言詩
- (九) 現代格律詩の「建行」の可能性
- (十) 「自由詩」のリズム
- (十一) 「自由詩」リズムと「格律詩」リズムの本質的差異
- (十二) 「自由詩」における格律的要素
- (十三) 結語——「新詩」の韻律史的な意義と可能性

「新詩」のリズム（松浦）

(一) 序

中國文學史における「新詩」の地位は、「各國文學史における近・現代詩」という視點から見た場合、とりわけその質的比重に問題があるように感じられる。

この場合、①中國が歴史的には「古典詩」のきわめて發達した國であり、詩歌への愛好自體は、知識人から一般大衆まで廣く共通していること、②「新詩」の實作自體は必ずしも低調ではないこと、③「古典詩」への愛好は主として唐宋までの作品に限られており、近・現代における「古典詩」の實作が「新詩」の實作を補うほどに盛んなわけではないこと、——などの關連した問題を總合して考えてみると、近・現代詩としての「新詩」の不振は、いっそう文學史的に不自然な

現象であると判断してよいであろう。つまり、詩歌愛好の傳統をもち、中國語（漢語）という詩歌に適した言語をもち、「新詩」自體が五四運動以來すでに七十年の歴史をもちながら、なぜ、近・現代詩歌としての「新詩」は、近・現代散文としての小説・戯曲・隨筆類のような代表性を獲得していいのか——という大きな疑問が生まれてくるわけである。

本稿では、日中詩歌のリズムに關する系統的な考察の一環として、「新詩」のジャンルを特にリズム論の次元から考察し、新詩自體の特色や先行諸説の問題點がより明らかになるよう、幾つかの發言を試みたい。立論の客觀性を高めるためには、そのリズム構造の明確な「古典詩」との比較を中心とするのが、方法論的に最も有効であろう。また、同様に明確な「音數律」を韻律の基盤としているという點で、日本の近現代詩におけるリズム論的な諸問題も、「新詩」のそれを考えるうえで、一定の比較詩學的な資料となりうるものと思われる。

(二) 「新詩」における「自由詩」と「格律詩」

新詩は、様式論的に見た場合、一般に、「自由詩」と「格律詩」に二分して論じられることが多い。

この区分は、抽象概念の次元では、「格律性」（韻律的規則性）の有るものと無いもの、という基準で明確に區分できるわけであるが、具體的な作例の次元では、

- ① 音數（＝音節數・字數）の定型性
- ② 拍數（＝拍節數・頓數・音步數・音尺數など）の定型性
- ③ 押韻
- ④（辭句の）反復リフレイン

といった韻律的諸要素のうち、④どの要素を、③どの程度まで、含むものを「格律詩」とするかという點で、さまざまな議論の餘地をのこしている。この場合、いわゆる「自由詩」といわれるものにも③④を含むケースが多い、という實情を踏まえて言えば、①と②の要素を基本的に考慮した作品を「格律詩」と見なす、という判断が、相對的に最も妥當だと言うべきであろう。

兩者の關係を通時的に見た場合、古典詩（舊詩）の否定という意欲から、初期の作品には「自由詩」が多く、やや實作經驗を重ねた一九二〇年代中期の「新月詩派」のころから「格律詩」への系統的な試行が行なわれ（いわゆる「歐化詩」を含む）、抗戰期には「散文美」の主張とともに「自由詩」が鼓吹され、解放後はやや「自由詩」が先行している

——とするのが、ほぼ通説と言つてよい。この場合、リズム論のような韻律研究の分野では、古典詩との比較が客觀的に行ないやすい「格律詩」についてまずその實態を考察し、次いで、その結果を踏まえつつ「自由詩」を考察するというのが、順序として立論の客觀性を保ちやすいであろう。

(三) 「半逗律」説の適否

「新詩」のリズムを考えるうえでまず検討すべき先行説としては、「半逗律」の問題が擧げられよう。

これは、林庚「關於新詩形式の問題和建議」⁽⁴⁾によって具體的に提唱された中國詩の格律に關する新説であり、格律論的の要點としては、①「音步」(頓・音尺・拍節など)説への批判と、②新詩の格律に關する具體的な據り所——という二つの意味をもっている。いま①②の順で、その適否を検討しておくたい。

春眠——不覺曉

處處——聞啼鳥

「不覺曉」猶可說，「不覺」是一音步，「曉」是半音步；
可是「聞啼鳥」怎麼辦呢？「聞」字這個半步怎麼跑到「啼

「新詩」のリズム(松浦)

鳥」一步的前面去了呢？是不是我們讀完「聞」字還要停半步(因為它不够一步)再來讀「啼鳥」呢？顯然也不是的；那麼是不是兩步半的詩行之外，還有一種一步半零一步的詩行呢？……這問題的來纏，正由於中國詩行原不是用音步或頓數來構成格律的。(優點、松浦。以下同じ)

(林庚、上掲論文の第四章「關於中國詩歌的民族形式問題」)

ここに見られる「音步」(頓)批判の要點は、①「一音步」二字の「音步」説では、「處處聞啼鳥」のようなリズム構造が簡明に説明できないこと、②それは中國の詩句(詩行)がもともと「音步」(頓數)で成り立っていないからであること——の二點に絞られよう。

しかし、この批判は要するに、(I)「句末休音」⁽⁵⁾の存在とその機能が理解されていないこと、(II)「韻律のリズム」と「意味のリズム」のズレから生まれる表現効果が理解されていないこと——の二點によって生まれたものと言つてよい。

すなわち、「處處聞啼鳥」の一句は、五言詩の拍節リズム構造として、當然、

1拍 2拍 3拍

處處聞啼鳥×

(×印||休音)

というように、三つの拍節（音步・頓）から成っている。また、「聞啼鳥」の問題は、本来、「○○○×」という「韻律のリズム」をもつ後半二拍の部分に、「○○○」という「意味のリズム」をもつ詩句が配置されたため、兩リズムの間にズレが生まれているケースである。この場合、「韻律のリズム」を優先させて讀めば、

處處聞啼鳥×

というように、「啼鳥」という「意味のリズム」が切斷されるため、一種の切分音的シンメトリックな表現効果が生まれることになる。中國古典詩は、韻律のリズムが明確なため、一般的には、この形で讀まれることが多い。また、強いて「意味のリズム」を優先させて讀めば、

處處聞×啼鳥

というように、「韻律のリズム」が變化する（「休音」が第二拍に繰り上る）ため、「春眠不覺曉×、……夜來風雨聲×」という標準的なリズムをもつ前後の詩句との間に、リズム的

な變化が生まれるわけである。

總體的に見て、五言詩や七言詩の「下三字」において、こうした「○○○」の意味構造をもつケースは、「○○○」というケースとはほぼ同じ比率で存在しており、少數の例外という状態では決してない。中國詩歌のリズム構造を歴史的に通觀した場合、「五・七言詩」の「下三字」におけるこうした兩リズムのズレの現象は、定型詩リズムの單調を避けるための賢明な修辭法であつたと、評價できるであろう。

「半逗律」説に關する第二の要點、すなわち、「新詩の格律に關する具體的な據り所」としての意味は、どのように考へられるであらうか。

這是輪到我們要研究我們自己民族形式的規律了。而事實上中國詩歌形式從來就都遵守着一條規律，那就是讓每個詩行的半中腰都具有一個近于逗的作用，我們姑且稱這個爲「半逗律」，這樣自然就把每個詩行分爲近于均勻的兩半；不論詩行的長短如何，這上下兩半相差總不出一字，或者完全相同。

（同上）

これは、中國詩歌の民族形式として、あらゆる詩句の、ほぼ中央の部分が、「逗」(息つぎの小休止)に似た「リズム構成要素」としての機能を果している、という指摘である。この場合、四言詩は「二二」に、五言詩は「二三」に、七言詩は「四三」にリズム化されるため、その差は一字以上にはならない、とする點も、「半逗」の「半」たる根據となつてゐる。

この主張は、

瓜步寒潮送客

楊柳暮雨霑衣

(劉長卿「送陸澧還吳中」)

のような「六言詩」では矛盾が生まれるわけであるが、林庚説では、だからこそ、そうした民族形式に合致しない六言詩は流行しなかったのだ、と解釋されている。

別稿で論じたごとく、⁽⁸⁾六言詩が不振であつた要因は、より多くは、「句末休音」が無いという點に求めうる。また、林庚説への批判として指摘されるごとく、⁽⁹⁾「半逗律」自體では、「三三」のリズムをもつた初期の、「六言詩」がなぜ流行しなかったのか、という問題が解決できない。

「新詩」のリズム(松浦)

しかし、中國詩歌が、古典詩から近現代詩まで、「半逗」に似たリズム現象を生みやすい傾向にあることは否定しがたしい。拍節リズム論の立場で言えば、それはつまり、一般に、一句の中央に最大の「節奏點」をもつ詩句が多い、ということに他ならない。が、最大の節奏點こそがリズム構成の第一要素であるということを思えば、「半逗律」そのものは、すべての中國詩を「一句(一行) || 二拍子」と解釋する立場になるわけである。

一行の拍節を細分化せず、大きく二分するというこの解釋は、實は、古代の『楚辭』や近現代の「新詩」のような、拍節構造のより緩やかな(より不明確な)ジャンルにあつては、或程度、有効性をもっていると言つてよい。ちなみに、日本の近現代の口語自由詩が、「一行 || 一拍」のゆるやかな基調リズムを示すことについては、別稿で詳論した。この事實を踏まえて考えた場合、中國においても、「樂曲リズム」の比重の大きい古代の『楚辭』や、「意味のリズム」の比重の大きい近現代の新詩のジャンルでは、詩歌自體のリズムとしての「言語のリズム」(韻律のリズム)の比重が相對的に小さくなる——言語的(韻律的)拍節性が緩やかになる——ために、こうした緩やかな「一行 || 二拍」化の解釋が有効性

をもつてくるのだと解釋されよう。ただし、言語的拍節性の明確な新詩（現代格律詩）については、林庚説で「半逗律」の實例とされているものでも、「一拍||二音」（輕聲化による「一拍||三音」等の拍をも含む）の定型拍節で解釋するほうが妥當な場合が、少なくない。（參看：第八章所引「冰河」）

以上のように見てみると、「半逗律」は、「一行を二拍化する」という限りにおいて、新詩の格律の一つとなりうるものであることが明らかになる。林庚説のもう一つの要點は、新詩の盛行には、それにふさわしい格律を具えた定型詩句（詩行）の創出が必要だとする「建行」の主張に在るが、白話詩における「輕聲字」の多用という特色を考慮に入れれば、「字數」（音節リズム）の格律化よりも、「拍數」（拍節リズム）の格律化を試行することのほうが、より建設的であろう。すなわち、字數の整齊は必須條件とせず、一行（一句）が大きく二分されることのみを必須とする「二拍子リズムの詩行」の建設、という試行である。

(四) 現代九言詩

新詩における具體的な格律詩型として大きな比重を占める

ものは、いわゆる「歐化詩」の典型としての「十四行詩」^{ソネット}（商籟）である。また、年代的にはきわめて新しいが、白話詩の「漢俳」もまた、新詩における格律詩型の一つとして位置づけることが出来るであらう。しかし、前者については王力『漢語詩律學』（上海教育出版社、一九五八年初版⁽¹⁾）の第六十三〜六十五節に詳細な解説があり、後者については本誌第七集に、筆者自身の關連論考⁽¹²⁾があるので、再説は省略し、本稿では、中國自體の白話格律詩として試行されている詩型に即して、そのリズム論的な問題點を考えてゆきたい。

* むしろ、ここで「中國自體の」と言うのは、外國詩の韻律と全く無關係なもの、という意味ではなく、「商籟」や「漢俳」のような狹義の翻譯詩型ではない、という意味である。

五四以來のおよそ七十年の新詩の歴史のなかで、具體的な格律詩の「格律」として最も明確に主張されているものは、いわゆる「現代九言詩」、つまり、「一句九字」の「白話詩句」による格律化の形式であらう。

五四以後の新詩のなかで、この形式の詩句で統一された作品は、いつごろから作られているのか。この點については、劉大白の「舊夢之群」（『丁寧』）其六十五や「快樂之船之群」

『秋之泪』(ともに、一九二二年もしくはそれ以前)が最も早いものであるということが、先行著作によつてすでに明確に指摘されている⁽¹³⁾。また、劉大白の作品よりわずかに時代は下るが、聞一多「死水」(一九二六年四月)は、四章二十行にわたつてすべてこの形式で統一された作品である。この作品自體が新詩全體のなかでも代表性をもつものであるだけに、讀者への影響力の大きな九言詩の作例であると言つてよい。

この形式は、聞一多自身にとつて、意圖的・意欲的なものであつたらしい。そのことは、「死水」の一箇月後に發表された「詩的格律」のなかに「死水」の格律への直接の言及があること⁽¹⁴⁾や、かれの「也許」や「夜歌」などの著名な作品が、やはりこの形式の詩句で統一されていることによつて、はっきり確認することができよう。

這是一溝絕望的死水
清風吹不起半點漪淪
不如多扔些破銅爛鐵
爽性潑你的膿血殘羹

〔「死水」第二章、『死水』〕

〔新詩〕のリズム(松浦)

這首詩從第一行「這是一溝／絕望的／死水」起，以後每一行都是用三箇「二字尺」和一箇「三字尺」構成的，所以每行的字數也是一樣多。結果，我覺得這首詩是我第一次在音節上最滿意的試驗。

〔「詩的格律」第二章〕

聞一多の試行のポイントは、この詩を「九言詩」と捉えることよりも、むしろ「一行〓四拍」の「音尺」(〓拍節・音步・頓など)で統一した格律詩、というところに在ると考えてよい。つまり、各行が「二音〓一拍」の音尺(二字尺)を三つと、「三音〓一拍」の音尺(三字尺)を一つ具えていることによつて、結果的に「九言」の齊言詩型となつた、という見かたである。

ところで、この詩型のリズム構造は、リズム史的に見れば、要するに「句末休音の無い四拍子」である。従つて、古典詩のリズムと比較した場合には、「四言詩」の「二句一聯」と全く同じ構造になる。

關關雉鳴在河之洲 (一行〓四拍〓八字)

〔「詩經」關雉〕

また、「一句 \parallel 四拍子」という點では、「七言一句」のリズムにも、きわめて近い。「拍節リズム」の構造としては、句末休音がないという點だけが、客觀的な相違となつてゐるわけである。

(多少樓臺煙雨中) (一行 \parallel 四拍 \parallel 七字)

(杜牧「江南春」)

この「白話九言詩」については、第一に、なぜ「一拍 \parallel 三字」の拍節(音尺)が生まれてゐるか、という點についてのコメントが必要になるであろう。——文言による古典詩では、原則として、「一字」(一音節)ごとの等時性が保たれてゐるため、「一拍 \parallel 二字」(二音節)という拍節構造が安定して存在する。これに對して、白話詩では、いわゆる「助字」類が輕聲化されて、一字(一音節)ごとの等時性が崩れやすい。このため、無理に「一拍 \parallel 二字」で統一するよりも、助字を含む拍では「一拍 \parallel 三字」にするほうが、白話詩としての自然な拍節リズムが生まれるわけである。この意味で、「吹不起」「多撚些」などの輕聲字を含む拍が「一拍 \parallel 三音」で構成されている點こそは、「古典詩」(舊詩)ならぬ「新

詩」としての格律を生むうえで、第一のポイントになつてゐると評すべきであろう。

第二には、「一行 \parallel 四拍」の構造ではありながら、なぜ、文言の「七言詩」とは違つて、「句末休音の無い」四拍子になつてゐるか、ということへのコメントが必要になるであろう。——

たしかに、「死水」の一句は、構造的には四言詩の「二句 \parallel 一聯」と全く同じリズムである。が、實際の朗讀に當つては、四言詩では句末に意味的な(韻律的な)休止は加えられやすく、「一聯 \parallel 四拍」とは言うものの、「一句(一行) \parallel 四拍」とは、やはり或程度の差異が生まれやすい。かりに、「八言詩」なるものが獨立したジャンルとして存在すれば、完全に同じ拍節リズムになるわけであるが、實際にはそれは成立していない。

とすれば、古典詩の主要定型としての「七言詩」こそは、——「一句(一行)」を單位として、言へば——この「白話九言詩」と最も近いリズム構造ということにならざるをえない。従つて、もしこの「白話九言詩」を、近世の民歌類に見られる「句末休音の有る」「九言 \parallel 四拍子」として構成する

とすれば、それはたちまち、「新詩」としてのリズム感からは遠ざからざるをえない。具體的に言えば、例えば次に挙げ「小放牛」のような——白話體であるがゆえに「七言」化されえなかつた——「舊白話」系の九言詩のリズム感へと、變質してしまうことになるわけである。

天上的梭羅甚麼人栽×
地下的黃河甚麼人開×

甚麼人把守三關口×

甚麼人出家沒有回來×

(地方小調「小放牛」)

「天上的」「地下的」「甚麼人」「沒有回」など、輕聲字を含む拍がすべて「一拍||三音」で構成されている。その結果、音數(音節リズム)的には、新詩の白話九言詩と同じく大部分が「一行||九音」でありながら、拍數(拍節リズム)的には、句末に「一音節」分の「休音」が入るため、各行(各句)が齒切れのよい弾力性を生んでいる。これは、拍節リズム的には、古典詩歌の「七言詩」と全く同じリズム構造であるが、輕聲を含む「字餘り」の拍が多用されているため、古

「新詩」のリズム(松浦)

典詩歌の七言詩よりは、はるかに通俗的な氣分が生まれてくるのだと言えよう。

* ただし、注意すべき點として、こうした「輕聲字を含む一拍三音」の拍節リズムは、例えば日本語詩歌の「うさぎおいしかのやま××」(文部省歌「ふるさと」)のように「等時的」な「三連音」として配置されるのではなく、「天上的」「甚麼人」一番一音「沒有回」一番一音などのように、原則として、直前の一字に付加された「非等時的」な「一拍||三音」(時間的には「等時的」な「一拍二音」に同じ)として配置されている。

このように見てくると、「小放牛」のリズム構造とその表現効果が、新詩的な「白話九言詩」よりも、舊詩的な「文言七言詩」により、近いことは疑いない。とすれば、聞一多が、新しい時代の新しい「白話九言詩」として、「句末休音」の無い形式のほうを選んだのは、同じ「白話九言詩」でありながら、「句末休音」を無くすことによって、「非舊詩的」な——つまり「新詩的」な——新しいリズム感が生み出せることに氣づいたからだと判断してよいであろう。

では、その新しいリズム感とは何か。すなわち、「句末休音」の無いことによって生まれる、靜止的で、穩やかな、い

わば敘述的(非、詠嘆的)なりズム感である。そのことは、當の「死水」を、かりに「句末休音」の有る、白話九言詩に作り變えてみることによつて、客觀的に、はつきりと證明されよう。

這就是一溝絕望的水×
清風也吹不起半點淪×
倒不如多扔些爛銅鐵×
爽性潑你的臉下的羹×

この弾力性に富んだ足の軽いリズム感は、まさに「小放牛」のそれと共通であつて、「死水」本來の、足の重い、敘述的な感覺ではない。

①聞一多の詩型選擇がきわめて意圖的なものだったことが確認されるところに、②白話詩においても、文言詩と同様、「句末休音」の有無こそが、リズム感の差異を生む第一條件であることが、確認されるわけである。

* ただ、聞一多自身は(そして、その後の論者の大部分——後述——も)、こうした表現効果の差異の要因が「句末休音」の有無に在る、という點には氣づいていない。この點は、文言詩と白話詩とを問わず、從來の關係論文の立論上の限界になつて

いると言つてよい。

ではなぜ、「句末休音」が有ると、その詩句は弾力性をもち齒切れがよくなるのだろうか。それは、別稿¹⁸⁾で論じたように、中國語や日本語のような「音數律」要素の明確な詩歌においては、リズム感覺の諸相は、「休音」の「有無・多寡・位置」に困つて決定される、という原則から發生しているわけである。

この原則は、日・中詩歌の多くの實例とそのリズム感の實態から見て、基本的に正確だと考えうるが、ここではさらに、なぜ「休音」がそうした役割を果たすか、についての言及が必要となるであろう。私見では、以下のように考えられる。

要するに、「休音」とは、「拍」の流れは持續的に有りながら、「拍」の一部において「音」の流れだけが途切れる」という状態である。つまり「拍」は有つても「音」が無い」という状態である。そのため、そこには一種のリズム的「真空」状態が生まれることになる。とすれば、その「真空」を填めたいというリズム的エネルギーが生まれることは、理解しやすい。このエネルギーこそが、流動感・弾力性の實態である。

すなわち、「句末休音」の有る句は、その「リズム的真空」を填めるために、リズムが前に向つて「進行的・流動的」に流れ出るわけであり、逆に、「句末休音」の無い句は、填めるべき真空そのものがないために、リズムの流れはそこで止まり、流動化することがない、と判断されよう。

(五) 「九言詩」提唱の系統的論據

ところで、「新詩のリズム」の研究という問題を通時的に見た場合、具體的・個別的な格律の提唱という點で特に注目されるのは、許可『現代格律詩鼓吹錄』（貴州人民出版社、一九八七年）における「九言詩」への強力な「鼓吹」の理論である。

本書では、新詩の格律に關する從來の發言がおおむね抽象的かつ非系統的だったのとは逆に、「九言詩」を中心に、その他の七種の現代格律詩の可能性が、具體的かつ系統的に提唱されている。以下、その要點に即して、それぞれの適否を考へたい。

本書ではまず、「九言詩」が舊詩の傳統と無縁のものではないとして、①北宋末の盧贊元「醮醮花」、元の釋明本（號中峰）「梅花」、明の楊慎「梅花」、などの文言九言詩の例を引き、②次いで、明本と楊慎の中間的な時期における白話九言詩、「回回曲」（小放牛）の例を引き、③さらに、五四以後の新形式による白話九言詩として、劉大白「舊夢之群」「快樂之船之群」、曹唯非「夢魂」などを引いている。（同書五—二三頁）

「新詩」のリズム（松浦）

「九言詩」という「字數」（音節數）のみに限定すれば、この指摘は確かに有効であろう。しかし、詩歌の生きたリズムとしての「拍節リズム」から見れば、

①天將花王國艷殿春色×
醮醮洗妝素頰相追陪×

（盧贊元「醮醮花」）

②天上的娑婆甚麼人栽×
九曲的黃河甚麼人開×

（「回回曲」）

③案上幾拳不變的奇石
何如天空善變的浮雲

（劉大白「舊夢之群」六十五）

となり、①「五拍」（句末休音あり）、②「四拍」（句末休音あり）、③「四拍」（句末休音なし）——というように、それぞれ著しく異なったリズム感を表出する構造である。従っ

て、③のリズムの「先驅」として①②を指摘することは、ごく表層的な意味しかもたないであろう。むしろ、視覚的（字數的）には共通でありながら、聽覺的（拍數的）には如何に異質であるか、従つて、リズム的な先驅とは見なしたが、たいという指摘が、より必要なものではなからうか。

このように、現代の白話九言詩は、古典詩歌の九言詩とも、民歌系の白話九言詩とも、明確に異なつたリズムであり詩型であると言つてよい。が、そうした獨自性をもっているだけに、そのリズム・詩型としての特色は、十分に考察される必要があるわけである。この點については、許可『鼓吹録』が、①「整齊而不整齊」と、②「適應現代漢語」の二つの尺度から、この詩型が現代格律詩として最適のものであると主張しているのが、特に注目されよう。

まず第一の「整齊而不整齊」について。この點については、この詩型が、④「一行 \parallel 九字 \parallel 四頓（拍節）」という「整齊」な形式をもちつつ、⑤しかも、その四つの「頓」自體は、「二音節の頓 \parallel 三 \circ 」「三音節の頓 \parallel 一 \circ 」の兩種が不整齊に配置されること、このため、「格律詩」としてのリズム的安定性を保ちつつ、しかもそれが單調・平板に陥らな

い、というすぐれた機能を具えている——と主張される。

この主張では、その傍證として、古典詩においても、「四言・六言」のような「整齊」だけの詩型（「一頓 \parallel 二音」だけの構造）よりも、「五言・七言」のような「整齊」と「不整齊」の兩要素を具えた詩型（「一頓 \parallel 二音」と「一頓 \parallel 一音」の兩構造）がすぐれた表現力をもっていた——という點が併せて指摘される。そして、「現代九言詩」はそうした「整齊而不整齊」な詩型の頂點に立つものだという觀點が強力に鼓吹され、特に興味深い。

すでに關連の小稿（注⑧参照）で明らかのように、「四言・六言」よりも「五言・七言」が盛行した第一要因は、「句末休音」の存在によるリズムの活發化（彈性化）と多様化（「韻律のリズム」と「意味のリズム」の合致とズレ）——という點にあると考えられ、「一字頓」と「二字頓」の併存、という點にあるわけではない。（ちなみに、「鼓吹録」が「五・七言」句の最終頓を「一音頓」と解釋したのは、やはり、句末休音の存在が理解されていないからだと言つてよい）。

しかし、この點については、新たに「休音」という視點を加えることによつて、休音の「無い拍節」（整齊）と「有る拍節」（不整齊）の共存という點から、「整齊而不整齊」の尺度

を生かすことが可能となるわけである。とすれば、『鼓吹録』におけるこの主張は、古典詩・現代詩ともに、基本的な有効性をもっていると評することができるであろう。ただし、すでに第四章で明らかなくとく、肝腎な「現代九言詩」には「休音の有る拍節」は存在しないわけであるから、その「整齊而不整齊」は、あくまでも「二音の拍」と「三音の拍」の自由な共存、という点だけに限定されることになるであろう。

第二の「適應現代漢語」について。この点については、まず、「單音詞」(「一字一語」の語)が多かった古典語の詩歌と比べて、「双音詞」(「二字一語」の語)の多い白話の新詩では、より長い九言の詩行であることによって、よりよく表現上の自由が達成される、という總論的なポイントが指摘される。

次いで、より具體的に、新詩の「九言詩」では、「三音頓」が一行中のどこに置かれても構わないという自由があるために、「的・地・着・了……」といった助字の多い現代漢語の表現に、よりよく適應できる、という点が指摘される。

この点については、もしそうであるならば、「三字頓」を

「新詩」のリズム(松浦)

二つ含む「十言詩」のほうがいっそう適應性が高いのではないか、という反論も可能であろう。しかしまた、各行に「三字頓」を必ず二つ含まなければならないという点も、逆に一種の制約となりうることを考えれば、「齊言」形式の詩型としては、「九言」が相對的に作りやすいという事實も、經驗的に認められてよいと思われる*。

* ただ、この肝要な立論のなかで、新詩的「九言詩」における「三音頓」と、古典詩的・舊詩的「五・七言詩」における「三字尾」とが、同じ「三音節」という基準で同格に論じられているのは、リズム論としては適切さを缺く。すなわち、前者が、「二音節Ⅱ一拍」と全く同格の「三音節Ⅱ一拍」であるのに對して、後者は、「二音節Ⅱ一拍」が二つ續いた「四音節Ⅱ二拍」、つまり、二倍の拍節リズムを刻む構造だからである。

このように見て来た場合、許可『現代格律詩鼓吹録』における「九言詩」鼓吹の二つの論據は、——部分的な難點は含みながらも——、基本的には、従来の關連論文を一步進めた、客觀的な説得力を具えていると評すべきであろう。

(六) 現代七言詩

この詩型の特色は、「古典的七言詩」が「○○○○○○○」

○×) という明確なリズム構造をもっているため、——同じ「七言句」ながら——それとは異なった新しいリズム構造を生み出そうとする点にある。

紅楓葉生在山前¹
 深秋時落下山澗²
 路人要輕輕拾起³
 若爲了愛的情面
 明年的百花開來

……
 (林庚「古意」⁽²¹⁾)

「古典的七言詩」とこの詩との差は、①前者が「一句〳四拍」であるのに、これは「一句〳三拍」であること、②前者には「句末休音」があるのに、これには無いこと、③前者は「四三」の意味構造を基調とするのに、これは「三四」を基調とすること——の三點に在る。従って、視覺的(音數的)には「七言詩」であるが、聽覺的(拍數的)には「古典的六言詩」と、ほとんど全く同じであると言つてよい。

桃紅復含宿雨¹
 柳綠更帶春烟²
 ……

(王維「田園樂七首、其六」)

こうした①②③の基本的性格は、「現代七言詩」にほぼ共通すると言つてよい。が、③は、(①②に比べて)やや副次的な性格であるため、必ずしも守られていないケースが少なくない。

殘月是已死美人¹
 在山頭哭泣嚶嚶²
 哭她細弱的魂靈

來到此地淚盈盈¹
 我是漂泊的孤身²
 我要與殘月同沈

(戴望舒「流浪人的夜歌」、第一・四章⁽²²⁾)

ただし、守られていないとは言つても、多くは右のように

「五二」もしくは「二五」の構造となり、右の第四章冒頭の「來到此地淚盈盈」のような「四三」の構造となるケースは、きわめて乏しい。これはつまり、「四三」の句式は「古典七言詩」と全く同じ構造であるため、もし前後の「三拍リズム」の流れを考慮に入れなければ、たちまち「四拍・句末休音」の傳統的リズムになってしまうからであろう。

(七) 現代八言詩

1 輕輕的抽起一支烟
2 靜靜的石榴花紅了
3 今天有朋友來談天

(もしくは「今天有朋友來談天」)

半夢裏燃着甘草味
不記得甚麼時候裏
離別如窗外的青天
(林庚「抽烟」)⁽²³⁾

過去的記憶要想它
就覺得又添了負擔

「新詩」のリズム (松浦)

還不如讓我們來爲
可愛的晨風祝福吧

(林庚「黎明的對話」第十三章、朱丹)⁽²⁴⁾

總體的に見て、「八言詩」は、古典詩歌のジャンルとしては成立していないために、新詩としての特色が、比較的明確に表われやすい詩型であると言える。むしろ、——視覺的(字數的)に近似しているという點から——新詩の主要型たる「現代九言詩」との混同が懸念されるわけであるが、聽覺的(拍數的)には、きわめて明確な獨自性を具えていると言つてよい。

すなわち、①「現代九言詩」が「四拍」を基調とするのに對して、これは「三拍」を基調とする、②「現代九言詩」では、「三音拍」一つ「二音拍」三つ」というように、「二音拍」構造を主とするのに對して、「現代八言詩」では、「三音拍」二つ「二音拍」一つ」というように、「三音拍」構造を主とする。

この場合、中國語(漢語)のリズム構造の基本から言えば、「二音拍」が基調であり、「三音拍」は、「字餘り」的な變調であることは言うまでもない。それだけ

に、「三音 \parallel 一拍」という「變調拍」が、新詩の新詩的リズム感の要因の一つとなりうるわけである。

この意味において、「現代八音詩」は、「一行 \parallel 四拍」「基調拍（一拍 \parallel 二音）中心」の「現代九言詩」に對して、「一行 \parallel 三拍」「變調拍（一拍 \parallel 三音）中心」という對比的・相補的な詩型として、その獨自性と有効性を位置づけることができるようである。

兩者のこうした關係は、あたかも、古典詩における「七言詩」（四拍）と「五言詩」（三拍）の對比的・相補的關係に近似すると言つてよい。そして、さらに、古典詩におけるこの二つの主要定型が、ともに「句末休音」構造であり、新詩におけるこの二つの主要定型が、ともに「句末無休音」構造である、ということを考慮に入れれば、古典詩的定型リズムと新詩的定型リズムの表現感覺の差異の主要なポイントも、おのずから、客觀的に明確化してくるのだと言つてよいであらう。

(八) 現代十言詩

在別人面前¹曾經²笑過³⁴

在別人面前¹曾經²泣過³
奈何⁴爾與我對面的時候⁵
連交換一眼也恨它太多⁶

(汪玉岑「戀歌」第一章)⁽²⁵⁾

從一個村落到一個村落¹
這一條冰河小心的流着²
人們看不見水的藍顏色³
今天⁴是二九明天是甚麼⁵

(林庚「冰河」第一章)⁽²⁶⁾

いずれも、リズムは基本的に共通しており、①「一行 \parallel 四拍」の安定したリズムを基調としつつ、②その「四拍」が、「基調拍（二音 \parallel 一拍）」^(二)、「變調拍（三音 \parallel 一拍）」^(二)、というように、バランスよく二分され、③さらにそれが、一句の上半と下半に各一個づつ配置されている。

このため、同じ「四拍」構造ながら、「現代九言詩」と正確に比べてみると、いっそう安定した、流麗なリズム感を生み出していることが理解される。ただ、「一行 \parallel 四拍」の長句という點での共通性が高いため、聽覺的な第一印象では、

「現代九言詩」との差異があまりはつきりしない。拍節リズム的には、むしろ、ほとんど同種の詩型と位置づけることもできよう。かりに、新詩の格律を「拍数の統一」という點に置くとすれば、この兩者は最も併用しやすすい詩句になるわけである。

従つて、「現代十言詩」と「現代九言詩」の差異、もしくは優劣は、「三音 \parallel 一拍」（三音頓）を二つ含む詩型と一つ含む詩型では、どちらが白話詩として作りやすいか、換言すれば、どちらが現代漢語への適性がより高いか、という點に絞られてくるわけである。この點については、實際に作られている作品の多寡、とくに、著名作品の多寡という事實關係から判断する限り、「九言詩」のほうが相對的により大きな適性をもっていると見てよいであらう。

* 現代漢語は、確かに二音節の語を基本としている。しかし、詩歌の「行」のような凝縮・洗練を必要とするジャンルでは、「的・地・着・了・子・頭……」などの助字を無制限に使うことは、やはり避けられる傾向にあると言つてよい。このため、各行が「三音 \parallel 一拍」を二個所に必備とする「十言詩」は、——白話的な軟かい気分はよりよく表わせるにしても——、全句をそれで統一するには、相對的により多くの技巧を要することになるからであらう。

「新詩」のリズム（松浦）

(九) 現代格律詩の「建行」の可能性

現代格律詩としては、このほかに「十一言」や「十二言」の詩型が試みられているが、拍節的定型性という點で安定感に缺けることが多いため、作例自體が著しく少ない状態にある。また、「現代五言詩」や「現代六言詩」は、逆に、詩句が短かすぎることによって、古典的な五言詩・六言詩と比較した場合の獨自性が發揮されにくいいため、やはり、作例自體が著しく乏しい。

以上の情況を踏まえたうえで、かりに現代格律詩の「建行」の可能性を考えるとすれば、

(A) 「一行 \parallel 四拍」という安定した基本構造で、かつ、

「三音 \parallel 一拍」の「變調拍」を一つだけ含んだ「九言詩」——

を中心としつつ、これと對比的な

(B) 「一行 \parallel 三拍」の「八言詩」——

および、これと相似的な

(C) 「一行 \parallel 四拍」の「十言詩」——

を、相補的に用いてゆくというのが、比較的、實態に即した

選擇ということになるであろう。そこには、むろん、一首を(A)(B)(C)のいずれかで統一するというだけでなく、對比的な「(A)と(B)」については「聯」單位で、相似的な「(A)と(C)」については「行」單位で、適宜、併用してゆくという可能性もありうるはずである。

(十) 「自由詩」のリズム

すでに第(二)章で確認したように、本稿で言う「自由詩」とは、「音數」と「拍數」の定型性を考慮して、いい、作品、を意味している。

従つて、「自由詩」においても、非(定型的な「音數」と「拍數」の關係については、「自由詩」的リズム感の要因をなすものとして、十分に注意される必要があるであろう。*

* 王力『漢語詩律學』では、自由詩に關する結論の部分で、「既然自由、就不講究格律」と論斷しているが、これはむろん、定型的な格律について言つたものであり、各行における非定型的な拍節の不在を言つたものではない。

「自由詩」における拍節性は、「古典詩」に比べればもちろん、「現代格律詩」に比べても、遙かに緩やかな存在である。しかし、例えば新聞記事のような日常的な散文において

さえも、リズムの斷續がシンタククス統辭法(統語法)的に大きな比重をもつ中國語(漢語)の性格として、「詩行」におけるリズムの斷續が無視されてよいはずはない。「古典詩」や「現代格律詩」に比べれば緩やかな存在ながら、「自由詩」における拍節リズムは、その作品を「自由詩」たらしめる自由なリズムの斷續の構造を、——少なくとも、表現の「基調」として、——客觀的に具えていると見なせよう。

有時

我伸出一只赤裸的臂

平放在壁上

讓一片白堊的顏色

襯出那赭黃的健康

(艾青「生命」第一章)⁽²⁸⁾

典型的な自由詩であるこの作品は、幾つかのリズム的變調を許容しながらも、その拍節リズムとしては、次のような構造を基調として、と考えられる。

有時)

我×伸出(一只赤裸的臂)×

平放在壁上)

讓×一片白堊的顔色)

襯出那×赭黃的健康)

(もしくは「襯出那赭黃的健康」)〔補注〕

中國語は、その音聲的性格として、現代漢語においても、

「二音節一 拍」の結合單位を、表現の基調としている。(輕聲化された助字類は、獨立した「等時的一音節」を形成しえないゆえに、「三音一 拍」などの「字餘り」の結合形式をとるに過ぎない)。このため、「我×伸出……」「讓×一片……」「那×赭黃的……」などの部分では、輕聲化され得ない一音節語(我・讓・那)が、「一音節」分の「休音」を伴ないつつ、「二音節一 拍」の等時的拍節を構成するのだと考えられよう。つまり、「我伸出……」「讓一片……」「那赭黃的……」などの形で一拍化されることは相對的に困難であり、従つて、かりに一拍化された場合でも、意圖的な變調リズムとして位置づけるのが妥當だと言えるわけである。

前掲の基調リズムの構圖から明らかのように、わずか五行のこの部分だけでも、①各行の拍數は「1・5・2・4・

「新詩」のリズム(松浦)

4」とさまざまに變化し、かつ、②「行(句)末休音」の有る行(第二行)、③「行(句)中休音」の有る行(第二・四・五行)、などが自由に混在して、「自由詩」に相應しい多様な拍節リズムを、基礎的には生み出していると言えよう。

(十一)

「自由詩」リズムと

「格律詩」リズムの本質的差異

このように、「自由詩」には「格律詩」とは異なった多様な拍節リズムが内在し、それが「自由詩」的な表現感覺の要因になつてゐることは疑いない。しかし、「拍節リズム」は、その本來の性格として、同格の拍節の定型的(規則的)排列の中においてこそ、そのリズムの流れを明確に感知しうるものである。それはつまり、狹義の「リズム」というものが、反復への期待とその充足(時に非充足)によつてこそ、實感されうる現象であるからに他ならない。

従つて、中國語詩歌の様式として、「一 拍二音」——(輕聲を含む場合は「一 拍三音以上」も)——の結合單位(拍節單位)自體は安定して存在していても、その排列が非定型(不規則)である場合には、反復への期待そのものが成り立たず、従つてまた、期待の充足も成り立ちえない。

とすれば、「自由詩」のリズムにあっては、「拍節リズムの斷續感」自体は感知することができても、「期待と充足」という内的プロセスは存在しないことになる。逆に言えば、「期待と充足」というプロセスを拒否（ないし止揚）したところには、「自由詩」のリズムは成立しているわけである。自由詩と格律詩（定型詩）におけるリズム的な差異の本質は、まさにこの點に在ると言つてよい。

ではなぜ、「自由詩」において「期待と充足」のプロセスは拒否されるのか。それはつまり、こうした内的プロセスを含んだ規則的リズムは、生理的・心理的深層への感化力が強いために、詩歌における「内容的・イメージ的要素」が「韻律的要素」によって影響されやすく、イメージ自体の自在な展開が妨げられやすい、と感じられるからであろう。

この點から明らかなように、「自由詩」において、「期待と充足」の内的プロセスをもった規則的リズム感に代替するものは、「意味・イメージのリズム」に依據した不規則的な斷續感である。ここでは「韻律的拍節」の拘束力がほとんど作用しないため、「意味的・イメージ的」な斷續がそのまま「詩行」の拍節單位となつて、緩やかな、散文詩的リズム感を生むのだと言つてよい。

つまり、格律詩（定型詩）においては、原則として、「リズムの單位」が「意味・イメージの單位」となっているのに對して、「自由詩」においては、原則として、「意味・イメージの單位」が「リズムの單位」になっているわけである。

「意味・イメージの單位」として最も重要なものは、——歐米詩的な「跨行」のケースを除けば——言うまでもなく「行」（句）である。この意味で、中國の自由詩においても、——日本の自由詩の場合と同様に——一句が拍節の單位となっているケースは、珍しくない。

〃媽

開門吧〃

(TA / TA / TA /)

〃孩子

等一下

讓我點了燈

天黑得很……〃

(艾青「火把」十八「尾聲」第二・三章)⁽²⁹⁾

これらの詩行では、「媽」「開門吧」「孩子」「等一下」などが、「二行||一拍」のリズムを基調として躍動している、と認めてよいであろう。

しかし、總體的に見た場合、中國の自由詩は、一行の内部で自由な下位的、拍節化を示す作例のほうが、むしろ基調となっている。この點は、日本の自由詩が——一行内部での拍節化の標示（「、」「。」「、」「：」「一字空き」など）の有る場合を除き——一般に「二行||一拍」化を基調とするのと比べて、明らかなリズム的差異と言うべきであろう。

これは何よりも、中國語が日本語にくらべて、「散文」や「口頭語」の次元においてさえも、拍節性（リズム性）がより明確な言語であるため、數音節以上の長い詩句を下位的に拍節化しないまま「一拍」で讀むのは、困難（もしくは不自然）だからだと考えられる。また、補助的な原因としては、中國語の「一音節」が、日本語のそれにくらべて——意味的にも音聲的にも——かなり大きい比重をもっているという點も、併せて指摘しておく必要があるであろう。

(十二) 「自由詩」における格律要素

自由詩リズム（自由リズム）の最大の特徴は、——上記の

「新詩」のリズム（松浦）

ごとく——「期待と充足」という内的プロセスの拒否、もしくは止揚、という點にある。この點は、定型詩リズム（定型リズム）との間を隔てる本質的な差異として、十分に留意されてよい。しかし、「意味・イメージのリズム」の優先する自由詩にあつても、何らかの格律性（格律要素）が、「自由詩」を「詩」たらしめるうえで、有効に作用していることは少なくない。

その第一は「反復」^{リフレイン}の手法である。詩歌における詩語・詩句（詩行）の反復は、古來、とりわけ歌謠系の作品には好んで用いられてきたが、新詩のジャンルにおいても、特に「自由詩」に一種の朗誦性を與える有効な手法として、きわめてしばしば愛用されている。

これは要するに、「反復」^{リフレイン}というものが、——原理的には——語・句（行）を單位としたリズム的の反復、従つて、形（字形）・音（字音）・義（字義）の三要素を兼擔した複合的リズムの反復に他ならず、それだけに、「音聲的要素」のみからなる「拍節リズム」以上に、鮮明なリズム効果を生むためである。まして、その反復の位置が、例えば各章の冒頭なり末尾なりといった特定個所であつた場合には、定型的リ

ズムにおける「期待と充足」と同様の、心理的・生理的な内的プロセスが生み出されるわけである。一般にリフレインが、「格律詩」においてよりも「自由詩」においてより、多く愛用されるのは、「自由詩」に何らかの格律要素を與え、「散文」との境界を明確にしたいという意圖が働くからであり、その意味で、一つの必然的な趨勢であると言ふことができよう。

大堰河，是我的襟母。

她的名字是生她的村莊的名字，

她是童養媳，

大堰河，是我的襟母。

我是地主的兒子；

也是吃了大堰河的奶而長大了的

大堰河的兒子。

大堰河以養育我而養育她的家，

而我，是吃了你的奶而被養育了的，

大堰河啊，我的襟母。

（艾青「大堰河——我的襟母」⁽³¹⁾第一・二章）

詩題をも含めて、作品の要處要處に繰返される「大堰河 Dà yān hé」「我的襟母 wǒ de jīn mǔ」の柔らかな響き。全十三章にわたって繰返されるその手法は、作者の幼年時代への甘酸っぱい追憶、苛刻な時代背景への内的批判、そして、その兩者の有機的な結合という點で、大きな効果をあげている。かりに、この作品からこの手法を取り除いた場合のことを考えれば、この長篇自由詩の詩化↓愛唱↓普及というプロセスにおいて、反復^{リフレイン}がいかに決定的な役割りを果しているか、その點がおのずから明らかになるであろう。

その第二は「押韻」の手法である。これはむしろ、本來、「古典詩歌」の格律として愛用されてきたものであるが、新詩のジャンルにおいても、「格律詩」「自由詩」ともに、しばしば用いられている。ただし、その韻目は、古典詩のそれにくらべて遙かに緩やかな（大まかな）ものであり、「韻母」の共通性さえ有れば、「聲調」は無視されるということも珍しくない。

「自由詩」において「押韻」がしばしば用いられる理由は、「反復」^{リフレイン}の場合とはほぼ共通している。すなわち、「押韻」とは——原理的に——共通の韻をもった言葉の反復^{リフレイン}に

他ならず、しかも、その個所(場所)がおおむね一定していることによって、「定型リズムと同様の「期待と充足」の内的プロセスをも、併せ具えているわけである。「反^{リフレイン}復^{リフレイン}」との差異は、詩語・詩句の「反^{リフレイン}復^{リフレイン}」のリズムが「形・音・義」の三要素を共有するのに對して、「押韻」のリズムは「音聲」の要素のみを共有する、という點だけに過ぎない。「リズム」の定型性を缺く「自由詩」が、廣義のリズムと言うべき「押韻」の手法をしばしば用いるのは、理解しやすい實作心理と
言うべきであらう。

ただし、「新詩」(「自由詩・格律詩」とも)における押韻は、前記のごとく、その格律性(「聲調・韻母・位置」等の拘束力)が緩やかであるために、總體的に見れば、ごく補助的な役割を果しているに過ぎない。

用手臂遮住了半邊臉，
也遮住了樹林的荒亂。
儂慢慢地閉上眼睛：
是的，昨天……

用漿果塗抹着晚霞，

「新詩」のリズム(松浦)

也塗抹着自己的羞慚。
儂點點頭，嫣然一笑：
是的，昨天……

在黑暗中劃亮火柴，
舉在我們的心之間。
儂咬着蒼白的嘴唇：
是的，昨天……

紙疊的小船放進溪流裏，
裝載着最初的誓言。
你堅決地轉過身去：
是的，昨天……

(北島「是的，昨天……」)⁽³²⁾

自由詩、むしろ「半格律詩」とも呼ぶべき、緩やかな拍節的定型性をもった作品である。「臉^{liǎn}・亂^{luàn}・天^{tiān}／慚^{cán}・天^{tiān}／問^{wèn}・天^{tiān}／言^{yán}・天^{tiān}」という韻字も、「聲調」は必ずしも合致せず、「主母音」と「韻尾」の合致にとどまるが、押韻個處の準定型性をも含め、作

者が押韻の格律を併用していることは疑いない。しかし、その効果は必ずしも明確ではなく、格律的效果という點では、各章最終行の「是的、昨天……」の反復リフレインのほうが印象として優先されるといふのが、多くの讀者の實感であろう。

(十三) 結語——「新詩」の

韻律史的な意義と可能性

三千年來の歴史をもつ中國の詩歌史は、同時にまた、詩歌表現の骨格としての「韻律」の歴史でもある。こうした觀點から「新詩」のリズムを考えた場合、そこには興味ある事實が浮かび上がってくる。

比較詩學における「韻律の三要素」——①音數律（音數・拍數の格律）、②押韻律（押韻の格律）、③音調律（高低・強弱・長短などの格律）」という基準から見た場合、中國の古典詩、とくに律詩や絶句のような「近體詩」は、①②③の三者をすべて具えた複合的な韻律であることが確認される。また、「平仄」の格律を必須としない、「古體詩」は、①②の要素から成るものと言ふべきであろう。

これに對して「新詩」のジャンルでは、「格律詩」も「自由詩」も、②と③を必須條件としていない。むしろ、前記の

如く、「押韻」はしばしば用いられ、「平仄」もまた部分的に考慮されるケースも有るが、それを必須とするか否かという點で、新詩は、様式論的に全く次元を異にする新しいジャンルだと言へるわけである。そして、②③が必須でないだけに、逆に、①への關心は相對的に比重を増す。新詩の「格律詩」に見られる字數（音節數）の整齊への強い關心は、まさにその點を表わすものと言つてよい。また、「自由詩」における自由リズム・非定型リズムの開発も、それがまさに「期待と充足」という内的プロセスを止揚した、散文詩的な、自在な拍節リズムへの依據であるという意味において、「音數律」自體の否定ではなく、むしろ、その變相・變調であると見なすのが妥當であろう。

このように見てくると、「新詩」の韻律は、韻律の三要素のうち、最も基本的・根源的な要素である「音數律」（狹義のリズム）に専ら依據した新しい詩歌の様式であることが確認される。中國の詩歌史にあつては、漢語（中國語）の言語としての性格から「押韻律」が著しく發達し、これを必須としない詩歌様式は、事實上、成立していない。（ただし、個別的な非押韻作品は存在する）。そうした大勢のなかで、押韻を愛用しながらも必須とはしない様式が成立したという事

實は、——むろん歐米系の「無韻詩」の影響は有るにせよ——中國詩歌史自體として、その韻律史的な意義をどう把握すべきか、という新たな問題提起を意味しているわけである。

ここで可能な解釋・解答は、①「音數律」^{リズム}こそが最も基本的・根源的な韻律要素であるゆえに、いわゆる詩界革命を希求した「新詩」のようなジャンルにおいてさえも、この要素には依據せざるを得なかつたということ、および、②それによつて、中國語の詩歌は——日本語詩歌や朝鮮語詩歌と同様に——「發音の可變性」⁽³⁵⁾——時代的・地域的な可變性」に左右されない、最も安定した韻律構造としての、「音數律詩歌」の新様式を形成し得たのだ、ということであろう。

つまり、押韻律（押韻）や音調律（平仄）への關心が餘りに強かつたために、中國詩歌史においては必ずしも十分に理解されてこなかつた音數律の韻律的根源性、および、その音數律に内在する各種の可能性が、「新詩」のジャンルにおいてこそ、——「格律詩」の定型性と、「自由詩」の非定型性、という二つの方向において——始めて十分に試行される「場」を得たのだ、と判斷されるわけである。

この判斷には、比較詩學的に有力な傍證がある。——

「音數律」（音數・拍數）にのみ依據した日本の古典的定

「新詩」のリズム（松浦）

型詩「短歌・俳句」は、その韻律が専ら「リズムの不變性」に依據した安定した性格をもつがゆえに、時代と地域の制約を完全に超えて、——つまり、時代差や地域差による發音變化に左右されることなく——今日の日本の社會において、まったく變らざる生命力の強さを示している。一方、「押韻律」（押韻）や「音調律」（平仄）に依據する點の多かつた中國の古典的定型詩「律詩・絶句」は、その韻律が「發音の可變性」によつて左右されることが多いゆえに、時代と地域の制約を超えることが困難であり、韻母・聲母・聲調の發音變化の甚しさが直接の制約となつて、今日の中國社會においては——享受・實作の兩次元ともに——その生命力が著しく弱まっている、と言わざるをえないからである。

このように、歴史的な事實關係と、それを貫く原理的な脈絡とを踏まえて結論するとすれば、「新詩」の韻律的性格としては、音數律的な諸要素——「音數・拍數・行數」・「休音の有無・位置・多寡」など——の積極的開發こそが、時代と地域の制約を超え得る長期的發展の方向である、と判斷されよう。⁽³⁶⁾そして、その發展の可能性は、「現代白話詩」・「新詩」における異質かつ對照的なリズム構造という點で、「格律詩」

と「自由詩」が、相補的に擔っているのだと言わねばならぬ。異質なリズムの共存と競合こそは、それぞれの表現力の特色を、より明確で豊饒なものにする鍵だからである。

〔註〕

- (1) 五四以後の白話による格律詩・自由詩をさし、それ以前の、白話體による民歌・諺類は含まない。
- (2) ここでは特に、量的にはかなり多数の作品が生まれていながら、質的には廣く認められる代表作や愛唱詩が乏しいことを言う。新詩の不振は、この他にも、詩集や研究書などの出版の極度の困難さ、また、社會生活で引用される作品の大部分が古典的であつて新詩ではないこと等、いろいろな面に表われている。この問題については多くの關係者の發言（文獻・口頭とも）があるが、例えば豊華瞻「中國新詩前途展望」（『中西詩歌比較』、生活・讀書・新知三聯書店、一九八七年）の第一章には、具體的な事例が多く紹介されており、參考になる。
- (3) この點については、『中國詩歌原論——比較詩學の主題に即して』（大修館書店、一九八六年）の「あとがき」に、部分的な私見を述べた。
- (4) 『問路集』（北京大學出版社、一九八四年）所收。原載『新建設』一九五七年第五期。
- (5) 注(18)所掲論文、および注(3)所掲書の〔五、詩とリズム〕所收二論文。
- (6) 注(5)参照。
- (7) 参照：注(3)所掲『中國詩歌原論』一三二頁*印補說。
- (8) 「中國古典詩のリズム——リズムの根源性と詩型の變遷」〔注(3)所掲書〔五、詩とリズム〕所收〕
- (9) 注(13)所掲書、一八〇〜一八二頁。
- (10) 「自由詩」のリズム——『定型詩』および『訓讀漢詩』との關連を中心に」（『早稻田大學文學院文學研究紀要』一九八九年度版、一九八九年十二月刊行豫定）
- (11) 初版と新二版（一九七九年）では「白話詩和歐化詩」としてこの部分を收めるが、新二版ではこの部分を削っている。
- (12) 「詩型としての『俳句』——日中比較詩學の視點から」（『中國詩文論叢』第七集、一九八八年六月）
- (13) 許可『現代格律詩鼓吹錄』（貴州人民出版社、一九八七年）九〜十一頁。
- (14) 『聞一多全集』（開明書店版影印本、大安書店、一九六七年）、第三卷、二四五〜二五三頁。
- (15) この作品は地方小調の「小放牛」として廣く知られるものであるが、その初出は元末明初の傳奇「蘇武牧羊記」（『古本戲曲叢刊』初集）の第三齣に「回回曲」として保存されるものであることが、許可『現代格律詩鼓吹錄』（八〜九頁）に

において考證されている。この種のジャンルの作品の常として、文字には幾つかの異同があるが、ここでは林庚「九言詩の五四體」(注(4)所掲書所收)所引の本文による。

(19) 『現代格律詩鼓吹録』所引の本文では、第三句末にも「呀」が加わって九言の齊言形式になっている。

(17) この点については、歐米詩の「四詩脚」の影響を考えることができるかもしれないが、「四詩脚」においても、いわゆる「缺^{キャラクター}」(中國語譯は一般に「歇後律」)の形式をモデルとして、句末休音の有る詩句(詩行)を作ることはできるわけであるから、やはり、聞一多自身の、中國詩自體に即した、新詩型の試行、と見るのが妥當であろう。

(18) 「詩的リズム論における基礎的な諸問題——日中詩歌の主要定型に即して」(『文學』、岩波書店、一九八八年六月號)等。

(19) 注(18)所掲論文、および、「詩型としての『短歌』——中國古典詩との比較において」(『文學』、岩波書店、一九八八年六月號)、『中國詩歌原論——比較詩學の主題に即して』(大修館書店、一九八六年)第五項「詩とリズム」所收二論文、等。

(20) 例えば、新詩について積極的に發言している何其芳にしても、その要旨は以下のような程度にとどまっている。

「將來呢？將來也許會發展到幾種主要形式，也可能發展到

「新詩」のリズム(松浦)

有一種支配的形式。如果要我來預先設想，將來的支配形式是這樣：它既適應現代的語言的結構與特點，又具有比較整齊比較鮮明的節奏和韻脚」(「話說新詩」、一九五〇年三月執筆。

『何其芳文集』第四卷所收、人民文學出版社、一九八三年)注(4)所掲書所收。

(22) 『戴望舒詩集』(四川人民出版社、一九八一年版)。ここでは注(13)所掲書所引の本文による。

(23) 注(4)所掲書所收。

(24) 注(4)所掲書所收。

(25) 汪玉岑詩集『夸父』(北平燕京大學、一九四一年)所收。ここでは、注(13)所掲書所引の本文による。

(26) 注(4)所掲書所收。

(27) 參照：注(13)所掲書、七一—七三頁。

(28) 『艾青詩選』(人民文學出版社、一九八八年)所收。

(29) 注(28)所掲書所收。

(30) 注(10)所掲論文參照。

(31) 注(28)所掲書所收。

(32) 『詩刊』一九八二年五期。ここでは、謝冕・楊匡漢主編『中國新詩萃』(人民文學出版社、一九八五年)の本文による。

(33) 第一章第一句の韻字「險」は、第一章ゆえの意圖的な押韻、と判斷するのがよいであろう。

各位に、心から御禮申し上げます。

(34) 「平仄」の格律を含め、「輕重」「長短」などの「音調律」の格律は、「新詩」においてどのように位置づけられるべきか——という點については、注(13)所掲書一三七〜一五五頁に、著者自身のおおむね妥當な見解が述べられている。

(35) 参照：「中國語における發音の可變性とリズムの不變性」——古典と現代をつなぐもの(『中國古典研究』第十八號、一九七一年十二月)

(36) 念のために言えば、「リズム」に依據した音數律的諸要素の積極的開發ということは、むしろ、「發音」に依據した押韻律や音調律の諸要素の積極的開發と、互いに矛盾するものではない。要は、韻律としての根源性・深層性・不變性の差異という點で、音數律要素の開發がより優先されるのが望ましい、という意味である。

〔補注〕

この場合、「襯出那……」の「出」が輕聲化するのであり、「那」は輕聲化しないのが一般である。

〈付記〉

本稿の作成に當り、面談質疑の機會を與えられた林庚・周祖謨(北京大學)・程千帆(南京大學)・馮至・許可(中國社會科學院)・張學植・李麗中(南開大學)の各位、また、新詩の朗讀・録音を快諾された袁行霈(北京大學)・王洪(人民大學)の