

六朝新體詩から唐代近體詩へ

——「對偶性」と「拍節リズム」を中心に——

松 浦 友 久

- (一) 序
- (二) 基本史料
- (三) 「前四病」の韻律的ポイント
- (四) 「後四病」の韻律的ポイント
- (五) 「唐代近體詩」への移行における二つの原理
- (六) 「對偶性」の強化・徹底化
- (七) 「拍節リズム」の自覺化・顯在化
- (八) 結語

(一) 序

中國詩歌の韻律史において、六朝期の⁽¹⁾新體詩の韻律單位が「平・上・去・入」の四聲であり、唐代の⁽²⁾近體詩のそれが「平・仄」であることは、關連文獻の記述や個々の作例に即して、疑問の餘地がない。また、六朝新體詩が唐代近

六朝新體詩から唐代近體詩へ（松浦）

體詩に移行した過程についても、すでに幾篇かのすぐれた先行論文が公刊されており、移行の時間的展開や個々の詩人・詩人群についての實態も、次第に明確になってきている。

ただし、この問題には、いわゆる「四聲八病」論を始め、「平仄」論、「リズム」論、「對句」論、「詩型」論等々、多くの要素が混在・融合しているため、唐代近體詩が六朝新體詩から何を繼承し何を繼承しなかったか、繼承と非繼承を分かつ基本的な尺度は何か、といった原理的なポイントが必ずしも明確に指摘されていないように思われる。

本稿では、先行諸著作および既刊の小著における關連諸論⁽³⁾を踏まえつつ、「新體詩」から「近體詩」への移行に見られる諸問題を、「對偶性」と「拍節リズム」という二つの視點に即して、系統的に考えてみたい。この両者は、中國詩學、

中國詩文論叢 第十七集

とりわけ中國古典詩學を貫く二つの基本的な原理であると考えられ、それだけに、本稿の論題を考えるうえでも、有効かつ不可欠な視點となるものと判断されるからである。

(二) 基本史料

まずここでは、このテーマを扱ううえで必要な、幾篇かの基本史料を確認しておくことが必要であろう。始めに、最も直接的な當事者、齊梁期の沈約自身の韻律論を明示したものであるとして、「宋書・謝靈運傳論」をあげる。

〔一〕 夫五色相宣、八音協暢、由乎玄黃律呂、各適物宜。

欲使宮羽相變、低昂⁽⁴⁾互節、若前有浮聲、則後須切響。一

節之内、音韻盡殊、兩句之中、輕重悉異。妙達此旨、始可言文。

〔夫れ、五色(青・黄・赤・白・黑)相ひ宣べ、八音(鐘・磬・絃・管・笙・燠・鼓・祝敔)協ひ暢ぶるは、玄黄(色彩)・律呂(音律)、各々物の宜しきに適ふに由る。宮羽(五音)をして相ひ變じ、低昂をして互に節(節奏性)あらしめんと欲せんか、若し前に浮聲有らば、則ち後には切響を須ふ。一節(一句)の内、音韻(韻母・聲調)盡く殊

なり、兩句(一聯)の中、輕重(聲母)悉く異なる。此の旨に妙達せば、始めて文を言ふ可し。〕

(沈約『宋書』卷六十八「謝靈運傳」。また『文選』卷五十一「史論」にも收める。)

ここで述べられている要點は、ほぼ以下のようになる。

——視覺(五色)や聽覺(八音)の美を發揮するには、具體的な色彩(玄黄)や音律(律呂)が適切に用いられねばならない。同様に、韻律(宮羽・低昂)の美的効果をあげるには、次のような具體的な手法が必要である。即ち、①前部に「浮聲」(浮聲・暢達な聲)が有れば、後部には「切響」(沈重・切迫な響)を用いること。換言すれば、一句・一聯の中で、「音韻」(韻母・聲調)や「輕重」(聲母)を、出来るだけ上下對比的に變化させること——である。

「浮聲↑切響」が現在の「平聲↓仄聲」と全く同じであるか否かには、多少、問題も有りえよう。しかし、ここでまず大切なことは、「前有浮聲、後須切響」こそが基本的な原理であり、續く「一節之内、音韻盡殊」と「兩句之中、輕重悉異」は、この基本原理を、いわゆる互文形式によって各論的に説明したものであること、すなわち、「一節・兩句」(一句・

一聯)のなかで、「音韻・輕重」が「盡殊_レ悉異」であること
を求めた、「言_レ換_レえ」の構文だという點である。

従つて、「浮聲_↓切響」の概念には、「音韻」(韻母の異同・
聲調の異同)の對比性も、「輕重」(聲母の清濁)の對比性も、
すべて包括されていると見るのが穩當であろう。ただ、「浮
聲」と「切響」という名稱を——①「平・上・去・入」の中古
的四聲が實際にもそれぞれの當該聲調で發音され、②「宮・
商・角・徵・羽」の五音が實際にも「上平・下平・上・去・
入」の當該聲調に所屬し、③「陰平・陽平・上聲・去聲」の
新四聲が實際にもそれぞれの當該聲調で發音されている——
という、「調名」と「調類」に關する一連の事實と結びつけて
考えるとすれば、「浮聲」はまさしく「平聲」を、「切響」は
まさしく「仄聲」(特に、「切」の屬する「入聲」に代表される「非
平聲性」の響き)を、それぞれに意味していた可能性が大きい
であろう*。

* この點は、沈約が重視していたと判斷される劉勰『文心雕龍』
(第三十三「聲律」)の關連の一段、「凡聲有飛・沈、響有雙、
疊。……沈則響發而斷、飛則聲颺不還」の「飛聲」と「沈聲」
に、ほぼ對應するであろう。ここでは、「聲」と「響」は互文の
類語として使われており、「飛聲」の核概念は「颺」、「沈聲」

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

の核概念は「斷」と表現されている。
ただし、その呼稱としての「飛」と「沈」は、ともに平聲字
が用いられ、沈約の用語の「浮聲」と「切響」のように、内
容と呼稱とが一致していない。

このように、「宋書謝靈運傳論」の韻律論のポイントを、「浮
聲_↓切響」を基本尺度とした對比性(具體的には、上句・下句
の「二句一聯」を單位とした「浮_↓切」の對比性)に在る、と見る
とすれば、沈約自身のいわゆる「四聲・八體」^(稱)説も、その當
初から「平(不變化)_↓仄(變化)」の相關的二分法に連なる對
偶的原理を中軸としていた、と判斷することができるわけだ
がある。

沈約らのこうした主張を客觀的に記述したものとしては、
梁の蕭子顯の『南齊書』(「陸厥傳」)と、それに約百年ほど後
れる初唐の李延壽『南史』(「陸厥傳」)が有る。

〔Ⅱ〕永明(四八三〜四九三)末、盛爲文章。吳興沈約・陳
郡謝朓・琅邪王融、以氣類相推轂。汝南周顒、善識聲韻。
約等文、皆用宮商、以平上去入爲四聲、以此制韻、不可
增減。世呼爲永明體。

〔南齊書〕卷五十二「陸厥傳」

〔Ⅲ〕時、盛爲文章。吳興沈約・陳郡謝朓・琅邪王融、以氣類相推轂。汝南周顒、善識聲韻。

約等文、皆用宮商、將平上去入四聲、以此制韻。有平頭・上尾・蠶腰・鶴膝。五字之中、音韻悉異、兩句之內、角徵不同、不可增減。世呼爲永明體。

〔……約等の文、皆、宮商を用ひ、平上去入の四聲を將ひ、此を以つて韻を制す。平頭・上尾・蠶腰・鶴膝有り。五字の中、音韻悉く異なり、兩句の内、角徵同じからずして、増減す可からず。世、呼びて「永明體」と爲す。〕

〔南史〕卷四十八「陸厥傳」

兩者の記述は基本的に同種のもので判断されるが、『南史』には、『南齊書』に見られない「平頭・上尾・蜂腰・鶴膝」の四病が記されている。これは恐らく、初唐までの間に、この「四病」を中心とする韻律論的知識がより廣く通行するようになっていたことを表わすものである。

* この「四病」のうち「蜂腰」と「鶴膝」については、すでに

同時代の鍾嶸『詩品』（「下品」序）に見えている。「至于平・上・去・入、則余病未能。蜂腰・鶴膝、閭里已具」。

ただし、いわゆる「八病」のうち、「大韻・小韻・傍紐・正紐」の四病の初出は、現存史料では空海『文鏡秘府論』（八一九年？）であり、詩病としての性格も異なっている。（後述）。従つて、「平頭・鶴膝」を沈約當時の先行四病（前四病）、「大韻・正紐」をそれとの關連で生まれた後出四病（後四病）してとらえる現行の通説は、「八病」形成の實態にはほ當たつていると考えられよう。

（三）「前四病」の韻律的ポイント

現行の關係史料のなかで「四聲・八病」に關する最もまとまつた記述は、空海の『文鏡秘府論』（西卷「文二十八種病」）である。以下、その要點に即して「四病」の構造を確認してゆきたい。⁽⁸⁾

1 《平頭》

(A) 平頭詩者、五言詩第一字、不得與第六字同聲。第二字、

不得與第七字同聲。同聲者、不得同平上去入四聲。犯者、名爲犯平頭。平頭詩曰、

芳時淑氣清 提壺臺上傾

……

釋曰、上句第一・二字是平聲、則下句第六・七兩字、不得復用平聲。爲用同二句之首、卽犯爲病。餘三聲皆爾、不可不避。三聲者、謂上去入也。

ここでは「平頭」に關する第一の説(A説)として、五言詩の上下二句の「第一・二字」と「第六・七字」が、平・上・去・入の同一聲調となるもの、と規定する。例詩の當該字「芳時……、提壺……」(平聲)が、それである。

(B) 或曰、此平頭如是、近代成例、然未精也。欲知之者、上句第一字、與下句第一字、同平聲、不爲病。同上・去・入聲、(卽使)一字卽病。

若上句第二字、與下句第二字、同聲、無問平上去入、皆是巨病。此而或犯、未曰知音。今代文人李平安・上官儀、皆所不能免也。

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

「平頭」に關する第二の説(B説)であり、規定條件は、やや緩められている。この(B説)は、さらに二つに分かれる。すなわち、①上下各句の第一字(一聯十字の第一・六字)については、「平聲の同聲」は病ではなく、「上・去・入聲」の同聲は病だとする。②上下各句の第二字(一聯十字の第二・七字)の同聲については、「平・上・去・入」の別に關わらず、すべて「巨病」である、とする。

この場合、①②兩説に總合的に表われている原理は、①各句第一字よりも第二字を重視する、②「平聲」の重複は許容されやすいが、その他の「非平聲」(他)の重複は嚴禁となる——という二點である。従つて、(A説)に比べれば、「各句第一字の重複は許容されやすい」「平聲の重複は許容されやすい」という二つの許容條件が働くだけに、その分だけは緩やかな規定となるわけである。

(C) 或曰、沈氏云、「第一・第二字、不宜與第六・第七字同聲。若能參差用之、則可矣」。謂第一與第六、第二與第七同聲、如「秋月」「白雲」之類。卽「高宴」詩曰、

秋月照綠波 白雲隱星漢

此卽於理、無嫌也。……

この(C)説は、第一・二字と第六・七字が同聲であつても、「しし參差」(交互)に順序を變えて使えば構わない、というものである。例詩の「平入秋月」と「入平白雲」は、ともに「平・入」の字であるが、順序が逆なので病とならない。——これは事實上、上句・下句の第一字同士・第二字同士が同聲でなければよい、ということ、(A)(B)(C)三説のなかでは最も緩やかな規定となる。

ここに記される「沈氏」が沈約を指すであろうということ、現在の通説ないし定説であるが、それだけに、沈約自身の實作においてもよく守られていることが報告されている。

(A)は唐代における標準的な八病論(初唐・上官儀『筆札華梁』、無名氏『文筆式』に基づく)、(B)はその修正説(初唐・元兢『詩髓』に基づく)、(C)は六朝期における八病説(隋・劉善經『四聲指歸』に基づく)——とする先行諸論は、恐らく實態に即しているであろう。

2 《上尾》

(A) 上尾詩者、五言詩中、第五字不得與第十字同聲。名爲上尾。詩曰、

西北有高樓、上與浮雲齊、

……
釋曰此即犯上尾病。……如此病、比來無有免者。此是詩之疣、急避。

(B) 或曰、如陸機詩曰、

衰草蔓長河、寒木入雲煙、

此上尾、齊梁已前、時有犯者。齊梁已來、無有犯者。此爲巨病。若犯者、文人以爲未涉文途者也。……

(C) 或曰、其賦・頌、第一句末、不得與第二句末同聲。如張

然明「芙蓉賦」云、

潛靈根於玄泉、擢英耀於清波、

是也。……其銘・誄等病、亦不異此耳。斯乃辭人痼疾、特須避文。若不解此病、未可與言文也。沈氏亦云、「上尾者、文章之尤疾。自開闢迄今、多慎不免、悲夫。」

「上尾病」については、上句の末字と下句の末字が同聲を避ける、という點で、(A)(B)(C)三者間に異同はない。かつこれを、「急避」(A)、「巨病」(B)、「尤疾」(C所引の沈約説)と見

共通している。

(B) (元統「詩體論」)
或曰、「君」與「甘」非爲病、「獨」與「飾」是病。所以然者、如第二字與第五字同去・上・入、皆是病。平聲、非病也。

此病、輕於上尾・鶴膝、均於平頭、重於四病。(國都)清都師、皆避之。

已下四病(大韻・小韻/傍紐・正紐)、但須知之、不必須避。

(A) 説への修正説もしくは補説であり、平聲同士(君・甘)の重複は病ではなく、上・去・入の同士の重複の場合だけが病だとする。

ちなみに、この詩病は上尾・鶴膝よりも軽く、平頭と同程度だ、とするコメントは興味を引く。要するに、(A)説の「釋」に述べられるように、この詩病は、「初腰」(第一句の蜂腰)については「劇病」であるが、第二句以下にあっては「輕病」とされているわけである。

(C) 劉氏(善經)云、蜂腰者、五言詩第二字、不得與第五字同聲。「古詩」曰、

聞君愛我甘、竊獨自雕飾、

是也。此是一句中之「上尾」。沈氏(約)云、「五言之中、分爲兩句、上二・下三。凡至句末、並須要殺」、即其義也。劉滔亦云、爲其同分句之末也。……」

隋の劉善經『四聲指歸』によつて傳えられた六朝の「蜂腰」説。五言句は「上二・下三」に二分されるので、「第二・第五字」の同聲は——上句末字と下句末字が同聲だという點で——「二句中の上尾病」だということになる、という考えかたは、興味深い。所引の沈約の言のごとく、「(二)字句であれ三字句であれ五字句であれ、凡そ兩句の末字は、同聲字の併用を殺ぐことが必要」という判斷からであらう。

劉滔亦云、「……又第二字與第四字同聲、亦不能善。此雖世無的目、而甚於蜂腰。如魏武帝樂府歌云、

多節南食稻 春日復北翔

是也」。

(C)ではさらに、梁の劉滔(綽)の説として、唐代近體詩に似た「二・四不同」の重要性が説かれる。(第(七)章參照)。六朝期にはまだ的目(特定の名稱)がなかったが、「二・五不同」を

説く「蜂腰」よりも重要だ、とする指摘は、韻律論(特に拍節リズム論)的には必然的な方向であり(後述)、特に注目に値しよう。例詩では「節・食」「日・北」の入聲の併用が詩病として指摘されているわけである。

劉滔又云、「四聲之中、入聲最少。餘聲(平・上・去)有兩(紐)、總歸一入。如『征・整・政・隻/遮・者・柘・隻』、是也。平聲除緩、有用處最多。參彼三聲(上・去・入)、殆爲太半。……」

劉滔の説はさらに續き、「平・上・去・入」四聲間の字數の比率にも言及する。——(1)四聲の中で「入聲」は最も數が少くない。「平・上・去」には、韻尾の差によって、「征・整・政」(ng韻尾・陽聲韻)と「遮・者・柘」(ゼロ韻尾・陰聲韻)という兩系統の紐(同聲母・同韻母の平上去入の組合せ)が有るが、それらは總て「隻」という一つの「聲」字に歸入する。また、(2)「平聲」は、除緩、すなわち伸びやかで、數も多く、使われることが最も多い。上・去・入の三聲と交互に使われ、ほぼ半數を占める。

(1)は「入聲↓平・上・去聲」の二分法。最少數の入聲が、

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

より多數の平・上・去聲を結ぶ樞紐となる、という點を指摘する。(2)は「平聲↓上・去・入聲」の二分法。最多數の平聲が、ほぼ半數の比率で、より少數の上・去・入と互用される、という點を指摘する。後者(2)の視點が唐代近體詩の「平・仄」二分法に連なるものであることは、言うまでもない。

(A)(B)(C)三説の關連史料を通じて、いわば「二・五不同」の六朝の蜂腰の規定が、「一・四不同」の唐代的近體律の規定に移行してゆく趨勢が、はっきりと窺えよう。

4 《鶴膝》

(A) 鶴膝詩者、五言詩第五字、不得與第十五字同聲。言兩頭細、中央(粗)似鶴膝也。以其詩中央有病。詩曰、

撥棹金陵渚、(上聲) 邊流背城關
浪蹙飛船影、(上聲) 山挂垂輪月
……

釋云、取其兩字間似鶴膝。

第一「平頭」、第二「上尾」が「二句||一聯||十字」を一單位とし、第三「蜂腰」が「一句||五字」を一單位とするのに

對して、第四「鶴膝」は、「四句_{II}二聯_{II}二十字」を一單位とする詩病である。第五・第十五字の同聲は、緩やかながらも奇數句同士における押韻に似た氣分を生むために、偶數句同士の脚韻効果を減殺するものとして避けられたのであろう。

(B) 『筆札華梁』が三寶院本原注作「筆札」或曰、如班姬詩云、

新裂齊紈素、皎潔如霜雪

裁爲合歡扇、團團似明月

「素」與「扇」同去聲、是也。此云第三句者、舉其大法耳。但、從首至末、皆須以次避之。若第三句不得與第五句相犯、(則)第五句不得與第七句相犯。犯法准前也。

この(B)説は(A)説と異なるものではなく、鶴膝の規定が、第三・五・七句というように、「前四句_{II}二聯」に準じて適用される、という指摘が加わるだけである。これは、鶴膝の(B)説が、平頭・上尾・蜂腰の(B)説のように元兢の『詩髓腦』から引用したのではなく、同じく初唐ながら上官儀の『筆札華梁』から引用したものであることに、原因しているかもしれない。

(C) 劉氏云、鶴膝者、五言詩第五字、不得與第十五字同聲。……凡諸賦・頌、一同五言之式。如潘安仁「閑居賦」云、

陸攄紫房、(金)水挂頰鯉

或宴于林、(平)或禊于汜

卽其病也。其諸手筆、(その他の諸文體)、第一句末、不得犯第三句末、其第三句末、復不得犯第五句末。皆須鱗次避之。

(C)説では、隋の劉善經『四聲指歸』の説を引いて、鶴膝の規定が、「頌・賦」など「五言詩」以外の諸文體においても適用・應用されるべきことを説く。ただし、その重要度という点では、「五言詩」との間に歴然と輕重の差がある。なぜか。その理由を説くのが次の一段である。

且五言之作、最爲機妙、既恒充口實(誦讀の對象)、病累尤彰、故不可不事也。自餘手筆、或除或促、任意縱容、不避此聲、未爲心腹之病。

すなわち、「五言詩」は、文體・様式として最も表現力に富み、いつも人々に誦讀されているだけに、その詩病も目につきやすい。だから、鶴膝の規定も守らなければならぬの

である。一方、その他の散文の文體は、緩・急それぞれ、任意自在に著述されており、この鶴膝を避けなくても深刻な缺點とはならないのだ。——ここでは、「五言詩型」の表現力に對する當時の人々の高い評價と、それゆえに鶴膝が「心腹の病」(疥癬の病)の反意語)となりうることを、その他の散文系文體の様式的任意性ととの對比において、明確に指摘している。「詩病」というものが規定されてゆく心理的過程を示すものとして、様式論的に興味深い。

(四) 「後四病」の韻律的ポイント

5 《大韻》(或名「觸絶病」)

「二句 \parallel 十字」ないし「四句 \parallel 二十字」の中で、韻字と同韻(同韻母・同聲調)の字を用いたもの。(連語の「疊韻語」は除く)。

(A) 大韻詩者、五言詩、若以「新」爲韻、上九字中、更不得安「人・津・鄰・身・陳」等字。既同其類、名犯大韻。詩

曰、

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

紫翮拂花樹 黃鸝閑綠枝
(平聲支韻)

……

釋曰、如此卽犯大韻。……大須避之。通二十字中、並不
 得安「籠・羈・雌・池・知」等類。

(B) (元覽)
 元氏曰、此病不足累文、如能避者彌佳。若立字要切、於
 文調暢、不可移者、不須避之。

(A) 説では「大須避之」と言い、(B) 説では「不須避之」と言うように、重要度の認定において相違があることが分かる。この「大韻病」は、特に例詩のように押韻句自體において違犯がなされる場合は、押韻効果が減殺されることになる。このため、いわゆる「冒韻——韻字を冒す」ものとして、唐代近體詩においても(必須条件ではないが)慣用的に回避されることが多い。

6 《小韻》(或名「傷音病」)

「二句 \parallel 十字」の、韻字を除く九字のなかで、同韻の文字を複用したもの。(連語の「疊韻語」は除く)。

- (A) 小韻者、除韻以外、而有迭相犯者、名爲犯小韻病也。詩曰、

寒簾出戶望、霜花朝漢日、
(去聲 漢韻)

……

釋曰……是爲同韻之病。

- (B) (元覽) 元氏曰、此病輕於大韻。近代咸不以爲累文。

- (C) 或云、凡小韻、居五字內急、九字內小緩。然此病、雖非巨害、避爲美。

(B)では、この「小韻」は前項の「大韻」より軽いので、近代では「累文」(病句)と見なさない、と言う。一方(C)説では、巨おおきな害ではないが避けるに越したことはない、として、ややニュアンスを異にする。

7 《傍紐》(原注)亦名「大紐」、或名「爽切病」

「一句」五字または「一聯」十字のなかで、「同聲母・異韻

母・異聲調」の字、つまり「紐||聲母」(語頭子音)だけが同じ字を、複用したもの。(連語の「雙聲字」は除く)。

- (A) 傍紐詩者、五言詩之一句之中有「月」字、更不得安「魚・阮・願」等之字。……

亦云、五字中犯最急、十字中犯稍寬。……詩云、

魚遊見風月、獸走畏傷蹄

……

釋曰、「魚・月」是雙聲、「獸・傷」並雙聲、此即犯大紐。……今就十字中論小紐、五字中論大紐。……

同聲母の字の複用が、二句十字の中であれば、禁忌として微小なので「小紐」として論じ、一句五字の中であれば、禁忌として重大なので「大紐」として論じる、とする。合理的な別名と言えよう。(B)説は省略)。

- (C) 元氏云、……元兢曰「此病、更輕於小韻、文人無以爲意者」。

ここでは、「詩病としての程度において、この「傍紐」(小

紐・大紐)は、6「小韻」よりも軽く、文人たちは問題としていない)、とする初唐の元兢の説が紹介される。

8 《正紐》(原注)亦名「小紐」、或亦名「爽切病」

一句五字または一聯十字のなかで、聲調だけが違う同音字(同聲母・同韻母・異聲調の字)を複用したものの。(連語の「雙聲字」は除く)。

(A) 正紐者、五言詩「壬・衽・任・入」四字爲一紐。一句之中、已有「壬」字、更不得安「衽・任・入」等字。……

(B) (文筆式) 或云、正紐者、謂正雙聲相犯。……如云、

我本漢家子 來嫁單于庭

「家・嫁」は一紐之内、名正雙聲、名犯正紐者也。

「家^か」と「嫁^か」は、まさしく聲調だけを異にする同音字の関係であり、従って、7「傍紐」に比べて、より接近した類似音となる。それだけに、類似音の重複という禁忌性もより強くなるため、これをより重い「正紐病」とし、前者を

より軽い「傍紐病」と名づけたものであろう。ただし、両者に軽重の差はないとする異説もある。次にあげる元兢の説である。

(C) 元氏云、……元兢曰「此病輕重、與傍紐相類。近代咸、不以爲累、但知之而已」。

「傍紐」も「正紐」も、ともに「連語以外の雙聲字」の重複使用を禁忌とするものであるが、両者はともに、唐代近體詩における禁忌としては基本的に繼承されていない。「近代」には、咸^みな以つて累^る(病)と爲さず」という元兢の言葉は、初唐期における「傍紐・正紐」の消滅の趨勢を正確に傳えているであろう。

(五) 「唐代近體詩」への移行における二つの原理

以上のように見てくると、「前四病」は「四聲」(平・上・去・入)の重複に關する規定、「後四病」は、「韻母・聲調」(韻)と「聲母」(紐)の重複に關する規定、であることが確認される。

では、こうした「八病」「四聲」「雙聲・疊韻」をカギ概念

とする六朝新體詩は、どのような脈絡(筋道)において、「平・仄」「近體・古體」をカギ概念とする唐代近體詩へと移行したのだろうか。

通時的に見れば、六朝新體詩から唐代近體詩への移行は、六朝中期の宋・齊時代から唐代中期の盛唐・中唐時代までの約三百年間に發生し完成した、と見るべきであろう。そして、第(二)(四)章で見えてきたごとく、その移行の現象は、「宋書謝靈運傳」の「聲律論」や、『文鏡秘府論』の「八病」の記載のなかにも、すでに、個別的には見いだすことができるわけである。

ただし、そうした移行の諸現象は、——恐らく——たんに個別的な試行錯誤をつうじて偶然に生み出されたものではない。「六朝新體詩」の韻律論それ自体をも含め、「唐代近體詩」の韻律構造の完成に至る諸現象には、それらを貫く二つの原理が作用(機能)している、と考えられるのである。そしてそれは、當然にも、「漢語 Hanyu」それ自体の性格から生まれた、二つの必然的な原理であると判断される。すなわち、①「對偶性の強化・徹底化」と、②「拍節リズムの自覺化・顯在化」の二つである。両者は漢語の性格に基づくものであるだけに、むしろ基本的な部分では關連しあっている

が、詩的修辭の手法という點では、やはり別箇に扱うのが妥當であろう。以下、この二點について、やや詳しく論じたい。

(六) 「對偶性」の強化・徹底化

對偶的表現への志向は、漢語的修辭の根本をなすものである。その最も端的な表われは、「句」を單位とした對偶化、すなわち「對句」表現である。それだけに、對句的表現は、『詩經』『楚辭』以來、漢代樂府や魏晉の古詩においても、——とりわけ一首の中の強調部分を中軸に——修辭のポイントとして愛用されている。

そうした「對句」表現への關心は、具體的には、『文鏡秘府論』(東卷「二十九種對」)に最も總合的な形で表われていると言つてよい。ここには、對偶性の最も明確な「(12)的名對」から、最も不明確な「總不對對」までの二十九種の對句形式が、品詞・平仄・雙聲・疊韻・字形等々の諸要素を對偶の尺度(基準)として含みつつ、それぞれの状態で提示されている。これはつまり、六朝詩から唐詩に到る推移が、一面では、對句の種類、多様化という性格をもっていたことを示しているであろう。

同時に、唐代近體詩への推移は、——こうした「對句」單

位の對偶性だけでなく——作品の「一首全體」を單位とした對偶性の強化、という性格をもっている。すでに先行諸論文で指摘されているように、齊の永明體以後の新體詩では、「五言八句」の短詩型の中央、二聯を對句とする形式が、新體の新體性を保證する一つの手法として、意圖的に多作されるようになる。⁽¹³⁾

この手法は、①中間二聯の對句、同士が互いに對偶化されるだけでなく、②前後二聯の散句、同士までが中間二聯の對句を中軸として對偶化されることになり、一首全體の對偶性や整合性が——或る意味では八句全對の作品以上に——徹底することになる。唐代の律詩においてこの手法が基本となったのはまさにこのためであるが、齊梁の新體詩(特に宮體詩に多い)がこの手法を愛用したということは、「對偶の強化・徹底化」という點で、最も明確な標徴と言えるわけである。

また、個々の詩病、とくに「前四病」の構成原理にも、この對偶の強化・徹底化の意欲と直結する要素が少なくない。

例えば「上尾」は、上句末と下句末の聲調を對比し、上句・下句を一聯の對偶的構造として把握しようとするもの、と言えよう。「平頭」も、上下二句の同一個處の聲調を對比すると

いう點では、この聯化・對偶化の意欲の一環である。また、一句を單位とする「蜂腰」さえも、一句中の「上半句末」(第二字)と「下半句末」(第五字)との對比という點で、一句自體の韻律的對偶化と言えるであらう。それだけにまた、四句(二聯)を一單位とする「鶴膝」については、「前聯」對「後聯」による、聯同士の對偶化の意欲が指摘されるべきであらう。

ただし、「第一・第三句末(非押韻句末同士)の異聲化」を意圖する「鶴膝」の規定は、それに優先して、より強力な對比効果をもつ「偶數句末(押韻句末)との異聲化」(「上尾」の忌避)が前提になっているため、實際の對比的効果は、より微弱なものにならざるをえない。唐代近體詩の韻律條件として、「平頭(換頭)後述」・「上尾・蜂腰」の諸要素はそれぞれ程度で繼承されていながら、「鶴膝」の要素だけは全く繼承されていない。その原因は、明らかにここに在ると考えられよう。

「對偶性の強化・徹底化」という點で見逃せないもう一つのポイントは、すでに齊梁期の聲律論において、「平・上・去・入」の四聲區分が、「平・上・去」の二聲區分に移行する趨勢を示していることである。『宋書』(謝靈運傳)に見える「浮聲↓

切響」や、『文心雕龍』(聲律)に見える「飛↓沈」の二項對立が、聲調の二分化の志向を明示するものであることは言うまでもない。また、「八病」説自體においても、「平頭」の(B)説や「蜂腰」の(B)説などに見られる平聲への優遇措置、すなわち、「平聲」の重複使用は許容しながら「上・去・入聲」の重複使用は許容しない、という規定も、「平↓非平」という二項區分であることによって、事實上、「平聲↓他聲(仄聲)」の對偶的區分を示している。

ではなぜ、「非平聲」を一括して「平聲」と對比することになったのか。

その第一の原因は、數量的な必然である。この點を示唆するものとして注目されるのは、「蜂腰」の(C)説に見える一段、「平聲除緩、有用處最多、參彼三聲、殆爲太半——平聲は除緩にして、有用の處、最も多し。彼の三聲(上・去・入)に參(與)して、殆ど太半を爲す(參半)」であろう。これは、平聲の音聲のかつ數量的な豊富さと、それゆえの使いやすさの指摘であり、上・去・入聲と參用される比率がほぼ半ばを占める、という指摘である。それはまた、『廣韻』系韻書・平水韻系韻書における「平↓上・去・入」の數量的比率とも、ほ

ぼ合致している。⁽¹⁴⁾これは要するに、漢字の約半數に近い「平聲字」が自動的に一類を成している以上、剩餘の約半數を占める「上・去・入」三聲の所屬字は、その「非平聲性」という共通性において一括され、對立的な一類を成すものと認識されやすい。「平↓非平」の二項分割は、まず數量的な必然だったと言わねばならない。

「平聲」と「非平聲」の二項對比化において、第二の原因として指摘すべきものは、その名稱(呼稱)に表われた「聲調の形態(調型)性」の差異、であろう。この場合、當時の「平・上・去・入」の「調値」がどうであったかという點は、地域差や階層差もあって正確な認定は困難である。しかし、「平・上・去・入」という呼稱については、恐らく、命名當時の江南知識人における、いわば「調型」的印象を示すものとして、各聲調ごとの形態的印象に一定の類型性を想定することが可能であろう。すなわち、「平聲」は「平坦・不變化」の印象を、「上聲」は「上昇・變化」の印象を、「去聲」は「消去・變化」の印象を、「入聲」は「促入・變化」の印象を、それぞれ基本的かつ感覺的に表わしていた、と想定することが可能である。少なくとも、「平聲Ⅱ不變化」「上・去・入Ⅱ變化」

の二大類別は可能であった、と考えてよいであろう。^{*}

* ちなみに、『文鏡秘府論』(西卷末尾)所引の『文筆式』に述べる「平・上・去・入」の調型的描寫も、この點を傍證するであらう。「平聲哀而安、上聲厲而舉、去聲清而遠、入聲直而促」(各々の主要評語(安・舉・遠・促)が各々の聲調と一致している點も、注目される。

かつまた、やや時代の下る唐代近體詩において、「平↓仄」(例)より傾いた聲調)「平↓他(平聲以外の聲調)」の呼稱が定着してゆくことから明らかになように、「四聲」にあつては「平聲」が、「平仄」にあつては「平」が、その形態的な安定性ゆえに正調・正格なる基準として考えられていたことは確かであろう。「平↓非平」の二分割は、「調型」的にも必然だつたと考えられる。

第三の原因は、實用性の問題である。すなわち、「平・上・去・入」の四種を對等の韻律單位とした場合、その規定が複雑化・細分化されすぎて、實作上の不便を來たすこと、また、四者間の差異が小さくなりすぎて、韻律効果が實感されにくいこと、が指摘されよう。比較詩學的に見ても、英語・ドイツ語系の「強↓弱」律、ギリシア・ラテン語系の「長↓短」律など、主要詩歌史の音調律(音性律)の單位がおおむね

二分割であることは、この點を傍證しよう。⁽¹⁷⁾

第四の、最も根源的な原因としては、中國の言語や思考に顯著な「對偶志向性」が、指摘されよう。傳統的な對句愛好・對偶志向が、主要な韻律單位の一つとしての「聲調」(音調律)に向かつたとき、そこには、當然にも、「聲調」自体をも對偶化したい、それによって肝腎な「對句」表現をより徹底して對偶化したい、という意欲が生まれることになる。事實、唐代近體詩における對偶化・律體化の極致としての「反法」や「粘法」は、四聲區分が平仄區分に移行したこ

とによって、初めて可能となつたわけである。
すでに、注(3)所掲の(B)論文で述べたごとく、「平・上・去・入」の四種區分にあつては、「平聲」の相手は上・去・入聲のいずれでもよく、「上聲」の相手は平・去・入聲のいずれでもよい。(「去聲」「入聲」の場合も同様である)。つまり、「四聲」のままでは、各聲調は、相互に不可缺な相關概念となりえず、従つて、「聲調相互間の對偶性」も不明確なレベルに置かれている。

これに對して「平↓仄」の二項對立にあつては、「平」が存在するためには必ず「仄」が存在せざるをえず、また、

「仄」を「仄」として在らしめるのは、「平」の存在に他ならない。つまり、對偶性の最も明確な「相關概念」(對極概念)として「平⇄仄」は存在するのである。六朝新體詩においては部分的な趨勢に過ぎなかった「平⇄非平」の二項對立は、多くの試行錯誤を経ながらも、漢語に内在する對偶志向の原理に導かれつつ、ついに「平⇄仄」の二項對立の尺度を確立し、それによって、唐代近體詩の韻律構造と對句構造を徹底させることに成功した。近體性(≡律體性)の最も徹底した「律詩」が、「對偶觀念の純粹形式」として存在するのは、このために他ならない。

この意味において、「平⇄仄」の思想は、まさに「近體(律體)」の思想である。そしてまた、「近體」という概念が「古體」という概念と相互に不可欠な相關概念であることを思えば、「平⇄仄」こそは、「近體⇄古體」の對偶的二分割を基軸とする唐詩の各詩型・様式において、その最も基本的な韻律要素となり得ているのだと言つてよい。

(七) 「拍節リズム」の自覺化・顯在化

六朝新體詩から唐代近體詩への移行において、もう一つ指摘・確認しておくべき基本的な原理は、韻律論の根本をなす

リズム構造の認識において、たんに「五言詩⇄五音節」という「音節リズム」への關心だけでなく、「二音⇄一拍」の「拍節リズム」への關心が次第に顯在化していること、そして、それを基本として唐代近體詩への移行が遂行されていること、である。

四聲八病説、とりわけその「前四病」の段階で、すでに「二音一拍」の拍節性を重視した關連史料としては、「蜂腰病」の(C)説に「劉氏云」(隋の劉善經『四聲指歸』)として引かれた梁の劉綽の所説が、最も注目される。(原文は第(三)章に既出)。

劉綽(綽)亦た云ふ「……又た、第二字と第四字の同聲なるも、亦た善しきこと能はず。此れ、世に目的目(明確な名稱)無きも、(詩病として)「蜂腰」(二・五字の同聲)より甚し。如へば、魏の武帝の樂府歌に云ふ。——

冬節、南食稻 冬節 南に稻を食らひ
春日復北翔 春日 復た北に翔ける
是れなり」。

ここでは、第二字と第五字の同聲を忌む「蜂腰病」より

も、第二字と第四字の同聲こそがより重要な詩病となる旨が、はっきりと指摘されている。劉滔は梁の人、劉善經は隋の人、例詩は漢末の曹操の「卻東西門行」である。が、こうした初期の樂府系の五言詩を對象としながらも、唐代近體詩の「二四不同」に直結する「二四同聲の忌避」が提示されていることは、六朝新體詩が唐代近體詩に移行してゆく過程のポイントの所在を示すものとして、きわめて興味深い。社会的にはまだ特定の名稱・呼稱(例えば「二四不同」)は無いものの、「第二・第四字の同聲反復」が生む韻律的單調さは、はつきりと忌避されているわけである。唐詩における「二四不同」との差は、唐代近體詩では「平聲↕仄聲」の二項對立を單位とした「同聲の忌避」であるのに、この六朝新體詩では——例詩の「節・食」「日・北」の重複に明らかごとく——「平・上・去・入」の四種區分を單位とした「同聲の忌避」である、という點だけに過ぎない。

ではなぜ、「第二・第四字」の同聲は、「第二・第五字」の同聲よりも詩病として重症なのか。なぜ、「前四病」の段階では「蜂腰」という特定の呼稱とともに通行していたはずの「第二・第五字」の同聲反復は、その影を薄くするようになったのか。——これはまさに、「二音||一拍」の拍節リズム

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

が經驗的に顯在化し、第二字に次ぐリズムポイントとしての「第四字」の重要さが自覺されてゆくなかで、節奏點リズムポイントならざる第五字が、相對的にその比重を軽くせざるを得なかったという事實を、客觀的に明示しているであろう。

換言すれば、「二音||一拍」の拍節リズムが體系的に顯在化しない段階では、五言詩は單に意味的に「上二・下三」に二分される、という認識*が共有されているだけである。従って、上半身の末字(第二字)と下半身の末字(第五字)への關心のほうが優先することになるため、「第二・第五字」の同聲を避ける「蜂腰」が(「二四不同」よりも)先行していたわけである。

* この點は、同じく「蜂腰」の(○)説に、以下のように記されている。(原文は第(三)章に既出)。「沈氏(約)云ふ。五言の中、分かれて兩句と爲る。上二・下三なり。凡そ句末に至れば、並な須すらく(同聲の重複を)殺ころぐを要す」と。……劉滔も亦た云ふ。其の分句の末を同じくするが爲ためなり」と。

「拍節リズムの自覺化・顯在化」という過程で特に注目されるのは、「前四病」の關係諸説において、いずれも「五言詩の第二字」が詩病論の最重要點として設定されている、と

さらに、この「第二字における粘法」は、すでに「蜂腰」の(○)説に表われていた(隋の劉善經『四聲指歸』所引、梁の劉綰の)「第二字↓第四字」の聲調對比の原則と相俟って、「二四不同」の律句を單位とした「反法」「粘法」の技法を生み出すことになる。例えば、陳の江總を始め、徐陵・庾信・陰鏗など六朝末期の詩人たちについては、以下のような完璧な「五律」「五排」「三韻五律」形式の作例の存在が指摘されている。⁽²¹⁾

三善殿夜望山燈	江總
百。花。疑。吐。夜。	反法
四。照。似。含。春。	粘法
的。的。連。星。出。	粘法
亭。亭。向。月。新。	反法
採。珠。非。合。浦。	粘法
贈。佩。異。江。濱。	反法
若。任。扶。桑。路。	粘法
堪。言。並。日。輪。	反法

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

こうした「二四不同」の原則に基づく「粘法・反法」の完全具現は、五言詩における、①「二音一拍」、②「一句三拍子」(一、休音を含む)、③「第二・四字の節奏點の顯在化」、④「各句のリズムポイントを軸とした平↓仄、對偶の徹底化」、という一連の事象において、まさに、「對偶性の強化」とともに「拍節リズムの顯在化」の原理が機能していることを、明示するものである。

* とりわけ、この④の事象には、「拍節リズムの自覺化・顯在化」とともに、「對偶の強化・徹底化」の原理が明確に含まれている。この二つの原理は、當然ながら、相互に有機的に相俟いつつ唐代近體詩を完成させているわけである。(後述)。

「拍節リズムの顯在化」という原理に關して、もう一つ注意すべきポイントは、第二字と第四字の重要度の差異の問題である。

この點は、先行諸論文においても、例えば、①「平頭病」の下位分類たる「水渾病」(第一字・第六字の同聲と「火滅病」(第二字・第七字の同聲)の比較において、前者は歴史的に消滅し後者は唐詩に「反法」として繼承されていること、②いわ

た、と判断されるのである。

この點をより具體的に言えば、唐代近體詩における、①「二四不同」「二六對」の規定、②またそれを基軸とした「反法」「粘法」の形成、③さらに、いわゆる狹義の「孤平」「孤仄」が、「五言詩」においては第二字、「七言詩」においては第四字に限定されていること——という一連の事實は、まさしく「二音一拍」の拍節構造の自覺化・顯在化と、「顯在化」の完成「形態」を示すものと言つてよい。^{*}

* ただし、句末の「休音」〔有拍無音〕のリズム的眞空リズムム活性化のツボ)の存在とその機能については、恐らく、潜在的には感知されていながら、明確な存在として自覺化・顯在化されておらず、従つてまた、從來、特定の呼稱も與えられてこなかつた。しかしながら、五言詩・七言詩においては——自覺の有無・強弱とは別の次元で——「休音」は嚴然と存在し機能している。そのため、その活性化されたリズム効果自體は、大いに享受され、——「休音」の存在しない「四言詩」〔新體〕六言詩〕にくらべて——「五・七言詩」は漢語詩歌史の主流となつたわけである。⁽²⁵⁾

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

(八) 結語

以上、——『文鏡秘府論』の「前四病」「後四病」および、『宋書』『南齊書』『南史』『文心雕龍』『詩品』等の關連史料に即して——唐代の盛々中唐に完成された唐代近體詩が、六朝齊梁の新體詩から、何を繼承し、何を繼承しなかつたか、という問題を考へてきた。一連の關係史料の考察をつうじて明らかになつた重要なポイントは、およそ以下の數點である。

《唐代近體詩が繼承したもの》

- ① 「平・上・去・入」並列の四聲區分が、「平↕仄」對立の二聲區分へと移行する趨勢。(「平聲」なら重複が許容され「非平聲」なら許容されない。また「飛聲↕沈聲」「浮聲↕切響」等)。
- ② 「平頭(特に「單換頭」)」「蜂腰」等に見られる、「五言詩」の第二字を重視する趨勢。
- ③ 「上尾」に見られる、「上句末」と「下句末」の同聲忌避の趨勢。
- ④ 「蜂腰」の關連説として示された、「第二字」と「第四

字」の同聲忌避の趨勢。

《唐代近體詩が繼承しなかったもの》

⑤ 「大韻」(韻字との同韻重複)、「小韻」(韻字を除く同韻重複)に規定された、「連語」以外の疊韻字、「同韻母・同聲調」(字)を避ける趨勢。

⑥ 「傍紐」(「聲母」だけが共通)、「正紐」(「聲母・韻母」が共通)、「聲調」だけが異なる)に規定された、「連語」以外の雙聲字、「同聲母」(字)を避ける趨勢。

兩者を比較してきわめて明らかなのは、繼承された要點は、ほぼすべて、「前四病」およびそれと同時期の早期史料に關する規定であり、繼承されなかった要點は、ほぼすべて「後四病」に關する晚出史料の規定である——という相違である。「前四病」の要點のなかで繼承されなかったのは、「鶴膝」の「第一・三句末の同聲調を避ける」という規定だけである。(第六章參照)。

ではなぜ、「前四病」と「後四病」の間にこれほど明確な繼承性の相違が生まれたのだろうか*。

* 「後四病」が「前四病」に比べて總體的に重要性の乏しいものであることについては、「蜂腰」自體の(B)説(初唐、元兢)「詩髓」の引用か)にも、「(以下の「後四病」は)但須知之、不必須避——但だ知識として知っていればよく、必ずしも避けてよい」と述べられている。(第三章「蜂腰」(B)説參照)。

その原因は恐らく、唐詩に繼承された要點が、いずれもすべて、「對偶性の強化」と「拍節リズムの顯在化」の二原理に關わる規定であるのに對して、繼承されずに消失した要點は、いずれもこの二原理に關わらない規定である——という點に在るであろう。換言すれば、「後四病」は、「韻」(韻母・聲調)と「紐」(聲母)に關する特色的な規定でありながら、その規定内容が「對偶化」とも「拍節化」とも無關係だったために、詩律近體化の流れの中で有効に機能することができなかつたわけである。ちなみに、「前四病」にあつても、「鶴膝」(第五・第十五字の同聲忌避)は、「平、仄、二項化」(對偶化)にも、「拍節リズムの顯在化」にも關係しないので、その規定は唐代近體詩に全く繼承されていない。また、後四病中の一要點、「韻字との同韻重複」を避ける「大韻」は、機能的には重要でありながら、「冒韻」として一句内で慣用的に回避されるだけで、唐代近代律の必須の禁忌にはなっていない

い。「大韻」もまた、「對偶化」「拍節リズム化」に直結しないからであろう。これらは、いずれも、繼承・非繼承の原理を傍證する事實として、きわめて注目に値する。

文體史的に通觀した場合、「漢語 Hanyū」（中國語）という「二音一拍」性を強固な生理とする言語表現にあって、中國の詩文は、早くから「對偶性」と「拍節性」を二つの基本原理として發達してきたのだと判斷される。その中で、一方の「對偶性」は、「對句」という鮮明な視覺的標識に形象化されやすい。それゆえに、早くからその修辭効果が自覺され、詩歌・駢文・散文を問わず、意圖的な表現技法が試行・開發されてきた。沈約たちが、六朝齊梁期の修辭主義的志向のなかで、新たな韻律による「新體詩」を生み出そうとするとき、まずその最も自覺的な修辭技法として「對句法の研究」（對偶性の強化）を實踐したのは、不思議ではない。

これに對して、漢語に内在する「二音一拍」の拍節性は、強力な生理・性格でありながら、視覺的な形象性に乏しい。このため、「二字成語」「四字成句」といった散文レベルでの基礎的標識にしか形象化されず、とりわけ、「詩歌の韻律單位」として修辭的に活用する、という自覺が生まれにくかつ

六朝新體詩から唐代近體詩へ（松浦）

たわけである。

しかし詩歌の主流が、「四言詩」（二拍子）から「五言詩」（三拍子）へと多拍化するに従って、一句・一聯・一首に内在する「二音一拍」の拍節リズムは、とりわけ聽覺レベルでの標識として、次第に實感されるようになる。それは、韻律感に敏感な詩人や讀者にあっては、たんなる個人の實感を超えた共通・普遍なものとして、共有・共感されるようになったと考えられる。そして、沈約・謝朓・陸厥・劉勰・王融・周顒らは、まさにそうした敏感な詩人・讀者であったと位置づけられよう。

こうして、「五言詩」における「二音一拍」の拍節リズムは、まず、①「第二字」の韻律的重要性として、自覺化され、顯在化するようになる。次いで、②「蜂腰病」の一説として、「蜂腰」以上に重要だと記される「二・四不同」の規定が出現する。つまり、「五言詩」における第一拍↓第二拍のリズムの流れと、大節奏點・小節奏點の存在が、顯在化してくるのである。さらに、③この自覺が、「七言詩」の韻律構造にも向けられるとき、そこに、より明確な「一句四拍」の拍の流れを見いだすのは、必然の方向であると言つてよい。とすれば、「二・四不同」に對應しつつ、「二・六對」が七言律句

の定式となるのは、當然の結果と言うべきであろう。

かつまた、④このような趨勢の中にあつては、——「五言八句」の五律形式において「二・四(大)不同」の大・小節奏點を軸とした「反法↓粘法」がより早く定式化するのに雁行して——「七言八句」の七律形式において「二・四(大)・六(少)」の節奏點を軸とした「反法↓粘法」が定式化するのも、當然の歸結と言わねばならない。加えて、⑤拍節リズムの節奏點（とりわけ「大節奏點」における「孤平・孤仄」の忌避も、當然ながら、「二音一拍」の拍節リズムの顯在化を意味している。さらにまた、⑥「五・七言」詩の下半身の三字における「平三連・仄三連」の忌避も、「下半身の二拍」が同一聲調であることを避けて「拍」對「拍」の聲調對比を求めている、という意味において、拍節リズムの顯在化の一環として位置づけられよう。

こうした①から⑥への經緯をつうじて確認されるように、唐代近體詩における「拍節リズム」の構造は、——句末の「休音」の未發見（未確認）という一點を除いては——きわめて自覺的な形で顯在化している、と言えるわけである。

以上一連の論述に明らかなごとく、六朝齊梁の新體詩から

唐代盛中唐の近體詩への移行は、「對偶性の強化・徹底化」と「拍節リズムの自覺化・顯在化」の二つの原理を尺度として、ほぼ三百年をかけて完成したことが確認される。この意味において、唐代「近體詩」は、句式・押韻・平仄・對句の各要素において、まさに對偶的・拍節リズム的な「律體性」の完成状態にある、と言つてよい。

こうした唐詩における韻律的完成が如何に完璧なものであつたかは、宋代以後の古典詩（狹義）が、題材や意境においては多くの新しい展開を見せながらも、韻律的には全く新たな展開を示していないという事實に、端的に表われているであろう。それはまた、中國古典詩の詩型・發想を構成する最も重要な基本原理が、「對偶性」と「拍節リズム」に他ならないことを、三千年に及ぶ古典詩歌史の實態として示しているわけである。

〔注〕

(1) 六朝齊梁期を中心として試行されたこの新しい詩歌様式は、「唐代近體詩」との共通點をその基盤に含んでいるという意味において、「六朝新體詩」の名で呼ぶのが最も相應しい。このジャンルの作品を「新體詩」と呼ぶことについては、王闡運『八代詩選』や陸侃如・馮沅君『中國詩史』にも用例が

ある。また、中晩唐の詩に系統的に見られるいわゆる「齊梁體」は、「唐代近體詩」確立後の一種の復古的新體詩であり、唐代近體詩の韻律を基調としながら部分的に、古體詩の韻律をとり入れている、というのがその大勢としての實態である。

『文鏡秘府論』天卷「調聲」に示す「齊梁調詩」と同様に、唐代近體詩との差異を標榜して「齊梁體」と名づけたものと考えられよう。なお「齊梁體」に関しては、專論として鈴木修次「齊梁格・齊梁體について」(『加賀博士退官記念・中國文史哲學論集』、講談社、一九七九年)がある。

- (2) 小西甚一『文鏡秘府論攷』研究篇、上、第三章(大八洲出版、一九四八年)、同、研究篇、下、第一章(講談社、一九五一年)、高木正一「六朝における律詩の形成」(『日本中國學會報』第四集、一九五二年)、網祐次『中國中世文學研究——南齊永明時代を中心として』下篇、第三章第五節(新樹社、一九七〇年)、清水凱夫「沈約聲律論考」(『學林』第六號、中國藝文研究會、一九八五年七月)、興膳宏(A)「從四聲八病到四聲三元化」(『唐代文學研究』第三輯、中國唐代文學會ほか主編、廣西師範大學出版社、一九九二年)、(B)「律詩への道——句數と對句の側面から」(『東方學會創立五十周年記念・東方學論集』、東方學會、一九九七年)、(C)「五言八句の成長と永明詩人」(『學林』第二十八・二十九號、中國藝文研究會、一九九八年三月)、Mair, V. H. & Mei, Tsu-hin "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody", *Harvard*

六朝新體詩から唐代近體詩へ(松浦)

Journal of Asiatic Studies 51, 2, 1991, 等。

- (3) 松浦友久(A)「中國古典詩のリズム——リズムの根源性と詩型の變遷」、(B)「詩と對句——唐詩を中心に」、(C)「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」(『中國詩歌原論——比較詩學の主題に即して』所收、大修館書店、一九八六年。中國語版『中國詩歌原理』孫昌武・鄭天剛譯、遼寧教育出版社、一九九〇年)。

- (4) 「低昂五節」は『文選』(卷五十)では「低昂舛節」に作る。
 (5) 「一簡」については、『南史』(卷四十八)「陸厥傳」に、ほぼ同文が「五字之中、音韻悉異。兩句之内、徵角不同」と記されているので、「一句五字」の意と解しておく。

- (6) 例えば『漢語大詞典』(第五冊)には「浮聲切響、指音韻的輕重聲。一說、浮聲即平聲、切響即仄聲。」と記す。

- (7) この點への早い時期の言及は、『文鏡秘府論』所引の史料に見える。「竊謂、宮商角徵羽、即四聲也。羽、讀如「括羽」之「羽」(天卷、四聲論)所引、北齊の李概「字、季節」『音韻決疑』序、「聲有五聲、角徵宮商羽也。分於文字四聲、平上去入也。宮商爲平聲、徵爲上聲、羽爲去聲、角爲入聲」(同「調聲」所引、初唐の元兢『詩髓腦』)。参照：小西甚一『文鏡秘府論攷、攻文篇』(講談社、一九五三年)、興膳宏『文鏡秘府論譯注』(『弘法大師空海全集』第五卷、筑摩書房、一九八六年)等。

- (8) 本稿では『文鏡秘府論』の本文については、基本的に注

中國詩文論叢 第十七集

- (7) 所掲の興膳譯注本による。ただし、句讀や標點については必ずしも一致していない。
- (9) この部分は、注(7) 所掲の小西『攻文篇』以來、上官儀『筆札華梁』、撰者未詳『文筆式』の説による、とするのが通説である。
- (10) 注(2) 所掲の清水論文では、この(C)説こそが沈約の所謂「平頭」に合致した解釋であると考へ、さらに「雙聲連語・疊韻連語」は「平頭」の禁忌に觸れない、という條件を加えて檢證した場合には、沈約の作品は「平頭」をよく守っていると判斷できる旨を、指摘している。
- (11) 林田愼之助校合、高野山三寶院本『文鏡秘府論』(定本弘法大師全集、第六卷、密敎文化研究所、一九九七年)の校記では、(B)説の「或曰」の底本欄眉に「筆札」と注記のあること、それを見せ消ちにして「或」と改めていること、また「證本下書之」と朱注のあること、を記している。
- (12) 参照：松浦友久「名的名對と総不對對——對偶論ノート」『中國文學研究』第十一期、早大中國文學會、一九八五年十二月。
- (13) 参照：注(2) 所掲の網論文・高木論文・興膳(B)(C)論文、等。
- (14) 注(3) 所掲、松浦『中國詩歌原論』「六、詩と對句」の篇末の「補注」には、『廣韻』『禮部韻略』所收の「上平・下平・上・去・入」聲の各字數、および「平・仄」聲の各字數を、
- 古屋昭弘氏の調査によって記している。
- (15) ここでは、より嚴密な音聲學的「調值 tone value」ではなく、感覺的な「形態的印象」として把握される聲調的標徴、の意で用いる。
- (16) 盛唐の殷璠『河岳英靈集』(開元二年〔七二四〕から天寶十二載〔七五三〕の詩を收める)の「序」に、「或五字並側、或十字俱平」と記す。また、『文筆眼心抄』(文二十八種病)の「蜂腰」には、「平⇓他」の例として、「連城高且長」(用一他、多在第四)、「九州不足步」(用一平居二、其要)と記している。
- (17) 注(2) 所掲の Mair & Mei 論文では、——サンスクリット韻律學における「長⇓短」の對比を核とした)「輕 *laghu* ⇓重 *gauri*」の二分法が、沈約の韻律論における韻律用語の設定や「平⇓非平(上去入)」の二項對立を生み出した——という見解を提出している。
- (18) 参照：注(3) 所掲『中國詩歌原論』「六、詩と對句」第(七)章・(七、詩と詩型)第(六)章、等。
- (19) 「音節リズム」と「拍節リズム」の詳細については、松浦友久『リズムの美學——日中詩歌論』(明治書院、一九九一年。中國語版『節奏的美學』石觀海・趙德玉・賴幸譯、遼寧大學出版社、一九九六年)の「第一篇」第(三)節「音節のリズムと拍節のリズムの區分について」を参照されたい。
- (20) 「拍二」の問題については、特に注(2) 所掲の興膳(A)論

文に詳論がある。

(21) 注(2)所掲、高木論文。

(22) ともに、『文鏡秘府論』西卷「文二十八種病」に、「第九、水渾病」「第十、火滅病」として收める。

(23) 注(2)所掲、清水論文。

(24) 注(2)所掲、興膳(A)論文。

(25) 注(3)所掲、松浦(A)論文。また「休音」の構造と機能については、注(19)所掲、『リズムの美學』「序論」の第七章「ク詩拍シの體系性と表現感覺」、第八章「ク休音効果シはなぜ生まれるか」を参照されたい。

附記：本稿の関連資料の幾つかについては、植木久行氏の指教を得た。特に記して謝意を表わしたい。