

# 近體詩成立後の唐詩の韻律

— 殷璠『河嶽英靈集』を手がかりに —

丸 井 憲

はじめに

## 一 盛唐詩の韻律

(1) 聲律と風骨

(2) 近體の韻律

(3) 拗體の韻律

(4) 古體の韻律

## 二 杜甫七律の特殊な韻律

おわりに

## はじめに

近體詩成立後まもない盛唐の詩人たちが、當時直面していた課題はおそらく、詩の韻律美と風格美とをいかに兩立させるか、というものだった。

(唐代の詩が) 聲律と風骨をともに備えるようになったのは、開元十五年以降のことである〔開元十五年後、聲律風骨始備矣〕(殷璠『河嶽英靈集』序<sup>(1)</sup>より)。

同時代の殷璠(生卒年不詳。江蘇丹陽の進士)に據れば、開元十五年(727)は唐詩における一つの節目となる年であった。朝にあっては四十九歳の張九齡(678-740)が、六十歳の張説(667-730)に替わって詩壇で重きをなしつつあった。野にあっては三十八歳の孟浩然(689-740)が、朝野の人士らの敬慕を集め始めていた頃である。ただ、盛唐期の代表的詩人となる王維(701?-761)、李白(701-762)らは二十六歳の、まだ駆け出しの詩人にすぎなかったし、杜甫(712-770)と岑參(715?-770)に至っては、まだ十五歳、十二歳という少年であった。

殷璠が『河嶽英靈集』に収めたのは、玄宗の治世にほぼ相當する開元二年(714)から天寶十二載(753)までの盛唐の詩二百三十首である。この間に起こった古典詩歌史における重大な事象といえば、まず近體詩が名實ともに成立を見たことと、それに伴い古體詩への自覺が呼び起こされてきたことの二つであるが、さらに見過ごしてはならない現象が、拗體律詩の發生である。以下では、盛唐の詩が具える韻律上の諸特徴を、殷璠が録した作品の中で確認してゆくことにしたい。

## 一 盛唐詩の韻律

『河嶽英靈集』の序や集論は、唐詩の韻律論としては最も早く書かれたものの一つである。本稿の冒頭に掲げた殷璠のことが、その序の中でどういう意味を持つのかを再確認し、彼が収録した盛唐の詩のいくつかを、「聲律」や「風骨」という概念に留意しながら読むことは、その韻律美と風格美とを考えるうえで有益なことに違いあるまい。よって以下では、殷璠の序の中心部分をまず丹念に読み、それから彼がその集中に録した詩の韻律を分析してみることにしたい。

### （1）聲律と風骨

『河嶽英靈集』の序の二段目は「夫れ文に神來・氣來・情來有り、雅體・鄙體・俗體有り。編紀する者能く諸體を審鑒し、委つぶさに來る所〔その由來〕を詳かにして、方めて其の優劣を定め、其の取捨を論ず可し」と言い起し、詩文の選定眼を具えることが編著者たるものを持つべき資質であると述べたうえで、以下のような議論を展開する。

至如曹劉詩、多直語、少切對。或五字竝側、或十字俱平、而逸駕終存。然挈瓶膚受之流、責古人不辯宮商、詞句質素、恥相師範。於是攻異端、妄穿鑿、理則不足、言常有餘、都無興象、但貴輕艷。雖滿篋筥、將何用之。

【訓讀】曹劉〔曹植・劉楨〕の詩の如きに至りては、直語〔直截な語句〕多く、切對〔適切な對句〕少なし。或いは五字並びに側〔仄聲〕、或いは十字俱に平〔平聲〕なれども、逸價〔優れた價值〕終に存せり。然るに挈瓶膚受の流〔思慮の淺い者たち〕は、古人の宮商を辯せず、詞句の質素なるを責めて、相ひ師範とするを恥づ。是に於いて異端を攻め、妄りに穿鑿し、理は則ち足らざるに、言は常に餘り有り、都て興象〔興寄を具えた意象〕無く、但だ輕艷を尊ぶ。篋筥に滿つと雖も、將た何ぞ之を用ひん。

自蕭氏以還、尤增矯飾、武德初、微波尚在。貞觀末、標格漸高、景雲中、頗通遠詞。開元十五年後、聲律風骨始備矣。寔由主上惡華好朴、去僞從眞、使海內詞場、翕然尊古、有周風雅、再闡今日。

【訓讀】蕭氏〔南朝齊・梁〕自り以還、尤も矯飾〔虛飾〕を増し、武德〔唐の高祖の年號〕の初め、微波〔餘波〕尚ほ在りき。貞觀〔太宗の年號〕の末、標格〔品格〕漸く高く、景雲〔睿宗の年號〕の中、頗る遠詞〔古雅な詩風〕に通ず。開元十五年より後、聲律と風骨と始めて備はれり。〔これ〕寔に主上〔玄宗〕の華を惡み朴を好み、僞を去り眞に従ふに由りて、海内の詞場〔詩壇〕をして、翕然として〔こぞって〕古へを尊び、有周の風雅をして再

び今日に聞か<sup>ひら</sup>しむ。

この序はおおむね、齊・梁以來の詩論家たちが漢・魏の古雅な文學を輕視してきたことを批判し、開元の詩壇が古代の風雅を取り戻しつつあることを讃える内容になっている。ここでまず「聲律」と「風骨」という二つの概念を整理しておこう。「聲律」とは、ごく簡単にいうならば「四聲の格律」のことであるが、殷璠がここで使ったこの語の意味は「詩文における韻律上の美しさ」と敷衍しても差し支えなからう。この語はおそらく南朝齊の劉勰の著『文心雕龍』に由来し、同書の「聲律第三十三」には「凡そ聲には飛・沈有り、響には雙・疊〔雙聲・疊韻〕有り。雙聲は字を隔つれば毎に<sup>たが</sup>舛ひ、疊韻は句を離<sup>へだ</sup>つれば必ず<sup>そむ</sup>睽く。沈めば則ち響き發して斷え、飛べば則ち聲颺がりて還<sup>(3)</sup>らず」とある。聲調には大きく分けて「飛・沈」の二種が存在すると劉勰がここで述べているのは、四聲がいずれは平仄の二元論に落ち着くことを先取りしたものである\*。

\* 沈約の「四聲八病說」が平仄の二元論へと收斂してゆく経緯を詳述した論考に、松浦友久「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—」(『中國詩文論叢』第十七集所收、1998)がある。なお、平山久雄氏の「『唐代音による唐詩の朗讀』について」上・下(『漢文教室』120號および121號所收、1977)に據れば、二十世紀の音韻學の發達により、中古音(隋唐音)の平聲が降調ないしは低平調、上聲が高昇調ないしは高平調、去聲が低昇調、入聲が短促調だったことが解明されている。平聲が下がる音ないしは低く平らな音で讀まれ、上聲と去聲がほぼ上がる音で讀まれていたことが、平仄という二元論を導く主たる要因であったといえよう。

次に「風骨」の語であるが、これをごく端的に表すならば「風姿と骨格」ということである。しかし殷璠がここで使ったこの語の意味は「詩文における風格上の健やかさ」と解釋してよいであろう。早い用例ではやはり『文心雕龍』に見え、その「風骨第二十八」には「結言端直なれば則ち文骨成り、意氣駿爽なれば則ち文風清し。若し豐藻克<sup>ゆたか</sup>く<sup>み</sup>瞻なるも、風骨飛ばざれば、則ち采を振るふも鮮を失し、聲を負うも力無<sup>(4)</sup>からん」とある。劉勰は、端正直截にして俊敏爽快なる詩文を風骨成ったものと呼び、かりに豊かな詞藻に恵まれようとも、風骨の飛翔が見られなければ、せつかくの文彩も色褪せ、聲律も威力を發揮できないだろう、と述べるのである\*。

\* 李珍華・傅璇琮撰『河嶽英靈集研究』(北京：中華書局、1992)所收の論文「盛唐詩風與殷璠詩論」は、序に現れた「神」「氣」「情」「風骨」「興象」などいくつかの術語の含意を檢證しながら、殷璠の詩歌觀を概説している。また、同書所收の「『河嶽英靈集』音律說探索」という論文は、主として集論

中の「剛柔」の語に着目し、音韻學の立場から五言古詩の抑揚を調査し、かつ殷璠の古代音に對する知識の程度を確認している。

近體詩が成立してゆく過程において、初唐の主だった詩人らが詩の風骨の大切さを口々に説き、時には聲律の打破をさえ唱えたことはよく知られている<sup>(5)</sup>。彼らは一方では律詩の完成に貢獻しながら、他方では聲律の美に凝るあまり風骨の健を損なうことを危惧したのである。近體平仄律に據らない古雅な詩の建設が、かくして企圖され始める。盛唐の詩人たちは、できたばかりの近體詩の中でいかに聲律の美と風骨の健とを兩立させるかに腐心するとともに、古體詩の整備にも同時に着手することになった。かくして韻律的にも美しく、風格的にも健やかな詩が開元の半ばになって現れた、と殷璠はいうのであるが、それでは彼が集めた盛唐の詩には、具體的にどのような作品が含まれているのであろうか。

## （2）近體の韻律

殷璠が『河嶽英靈集』の卷頭に置くのは、常建の詩十五首である<sup>(6)</sup>。元の辛文房の『唐才子傳』卷第二に據れば、常建は長安の人で、開元十五年に王昌齡とともに進士に及第し、大曆年間には盱眙（現・江蘇省内）の尉となったというが、官途は頗る思わしくなく、遂には琴酒を友とし、放浪三昧の生活を送るに至る。隱遁の意を抱きつつ太白山や紫閣峰（ともに秦嶺に屬する）などを往來し、後に鄂渚（現・湖北省武漢）に寓居して、王昌齡らを招いて共に隱棲したという<sup>(7)</sup>。殷璠は「建が詩は、初め通莊に發するに似たるも、却つて野徑を尋ね、百里の外、方めて大道に歸す。所以に其の旨遠く、其の興僻にして、佳句輒ち來れば、唯だ意表を論ず<sup>(8)</sup>」と述べる。常建の詩はあたかも、都大路（處世）から出發し、田舎道（遁世）をも尋ね歩いて、紆余曲折を経てようやく大道（眞理）にたどり着いたようなものであり、意外性ある句作りの中にも奥深い興趣を湛えている、というほどの意味であろう。そして『松際に微月露はれ／清光 猶ほ君が爲なり』（「宿王昌齡隱處」詩領聯）、又『山光 鳥性を悦ばしめ／潭影 人心を空しうす』（「題破山寺後禪院」詩頸聯）の如きに至りては、此の例十數句、並びに警策と稱す可し<sup>(9)</sup>と、常建の警句を二例擧げている。以下に後者の詩全篇を掲げてみよう。

題破山寺後禪院（破山寺後の禪院に題す） 常建

○	●	○	●
清	晨	清	晨
○	●	○	●
入	古	入	古
○	●	○	●
寺	寺	入	入
○	●	○	●
初	日	初	日
○	●	○	●
照	高	照	高
○	●	○	●
林	林	照	照
○	●	○	●
竹	逕	竹	逕
○	●	○	●
通	幽	通	幽
○	●	○	●
處	處	通	通
○	●	○	●
禪	房	禪	房
○	●	○	●
花	花	深	深
○	●	○	●
木	木	深	深
○	●	○	●
深	深	深	深
○	●	○	●
山	光	山	光
○	●	○	●
光	鳥	鳥	性
○	●	○	●
悅	性	性	性
○	●	○	●
鳥	悅	悅	悅
○	●	○	●
性	し	し	し
○	●	○	●
悅	め	め	め

● ○ ○	潭影空人心	潭影	人心を空しうす
● ○ ○	萬籟此都寂	萬籟	此に都て寂たり
○ ○ ○	但餘鐘磬音 <sup>(11)</sup>	但だ鐘磬の音	を餘すのみ

(下平聲「侵」韻：林・深・心・音)

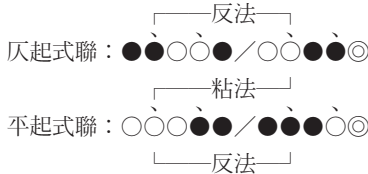
この詩は『三體詩』、『唐詩選』また『唐詩三百首』のいずれにおいても「五言律詩」の部に収録されている。「二四不同」や粘對の原則はよく守られていて、一見破綻のない律詩のようにも見えるのであるが、頸聯と尾聯の平仄配置をより仔細に見てみると、

○ ○	山光悦鳥性	／	○ ○	潭影空人心	(頸聯)
● ○	萬籟此都寂	／	○ ○	但餘鐘磬音	(尾聯)

(下線は近體平仄律から逸脱した箇所を示す。以下同)

頸聯はいわゆる「仄三連」と「平三連」とで構成されており、律詩の正規の形とは言い難い。また尾聯のほうも、上下句四字めの平仄がそれぞれ孤立する形態になっていて、こうした形が律詩の正規の韻律なのかどうかについては、なお諸説あるところである。平聲ばかりや仄聲ばかりを三つも連続させたり、逆にいずれかの聲調を孤立させたりする形態は、原則として二字ごとに抑揚の交替を唱える近體詩の韻律に違背しているといえないだろうか\*。

\* 近體平仄律は「律句」すなわち「二四不同」（七言詩では「二六對」が加わる）の原理を根幹とする四種の句式と、それらを束ねる「反法」（同一聯の上下句の第二字の平仄を反轉させる「換頭」の作法。「對法」ともいう）と「粘法」（隣り合う聯で接する二句の第二字の平仄を粘着させる「拈二」の作法）という二つの規則から成り立っている。五言詩の律聯の平仄配置を圖示すれば、



となる。●印は仄聲を、○印は平聲を、◎印は平聲韻脚を表し、平仄符號上の傍點は「二四不同」の規則を表す。なお、五言句の第一字、七言句の第一字と第三字の平仄は、「孤平」（五言の押韻句で「●○●●◎」となり、七言の押韻句で「●●○●●◎」となること）を犯さぬかぎり、一般には平聲と仄聲のいずれをも用いることができるとされている。

比較のために、中宗朝の詩壇の領袖の一人であった李嶠の五言律詩を掲げると、

長寧公主東莊侍宴應制（長寧公主の東莊にて侍宴す 應制） 李嶠

●○●○●○	別業臨青甸	別業 青甸に臨み
○●○●○●	鳴鑾降紫霄	鳴鑾 紫霄より降る
○●○●○●	長筵鷓鴣集	長筵 鷓鴣集ひ
○●○●○●	仙管鳳皇調	仙管 鳳皇調ぶ
○●○●○●	樹接南山近	樹は南山に接して近く
○●○●○●	煙含北渚遙	煙は北渚を含みて遙かなり
○●○●○●	承恩咸已醉	恩を承けて咸な已に酔へり
○●○●○●	戀賞未還鑣	戀賞 未だ鑣を還さず <sup>(12)</sup>

（下平聲「蕭」韻：霄・調・遙・鑣）

いずれの聯も近體詩として全く隙のない平仄配置であり、このような韻律こそが五言律詩の模範と仰がれていたはずである。さらに近體詩の完成に大きく寄與した沈佺期の七言律詩を見てみると、

侍宴安樂公主新宅應制（安樂公主の新宅に侍宴す 應制） 沈佺期

○●○●○●○	皇家貴主好神仙	皇家の貴主 神仙を好み
○●○●○●○	別業初開雲漢邊	別業 初めて開く 雲漢の邊
○●○●○●○	山出盡如鳴鳳嶺	山は出でて盡く鳴鳳嶺の如く
○●○●○●○	池成不讓飲龍川	池は成りて飲龍川に讓らず
○●○●○●○	粧樓翠幌教春住	粧樓の翠幌 春をして住まら教め
○●○●○●○	舞閣金鋪借日懸	舞閣の金鋪 日を借りて懸く
○●○●○●○	敬從乘輿來此地	敬んで乘輿に従ひて此の地に來れり
○●○●○●○	稱觴獻壽樂鈞天	觴を稱げ壽を獻じて鈞天を楽しまん <sup>(13)</sup>

（下平聲「先」韻：仙・邊・川・懸・天）

これもまたほぼ破綻のない平仄配置になっている。後者を殷璠の『河嶽英靈集』が録する崔顥の「黃鶴樓」詩と較べてみると、韻律・風格上の違いは歴然としている。

黃鶴樓 崔顥<sup>(14)</sup>

○●○●○●○	昔人已乘白雲去	昔人 已に白雲に乗じて去り
○●○●○●○	此地空餘黃鶴樓	此の地 空しく餘す 黃鶴樓

● 黃鶴一● 去不● 復返	黃鶴 一たび去って復た返らず
○ 白雲千○ 載空○ 悠悠	白雲千載 空しく悠悠たり
○ 晴川歷○ 歷漢○ 陽樹	晴川歴歴たり 漢陽の樹
○ 芳草○ 萋萋○ 鸚鵡○ 洲	芳草萋萋たり 鸚鵡の洲
○ 日暮○ 鄉關○ 何處○ 是	日暮 郷關 何れの處か是なる
○ 煙波○ 江上○ 使人○ 愁	煙波 江上 人をして愁へしむ

(下平聲「尤」韻：樓・悠・洲・愁)

崔顥は汴州の人で、開元十年(722)もしくは十一年(723)の進士。『河嶽英靈集』はその詩十一首を取り上げながら、「顥 少年にして詩を爲るも、屬意浮艷にして、多く輕薄に陷る。晚節忽ち常體を變じ、風骨凜然、一たび塞垣を窺へば、戎旅を説き盡せり」と、その詩風が從軍の經驗を境に一變したと述べる。『唐才子傳』卷第一の「崔顥」の條は『河嶽英靈集』の上の記載をほぼ踏襲したうえ、崔顥が軍旅を経たのち武昌に遊んで黃鶴樓に登り、上掲の詩を賦したが、後日ここに遊んだ李白が、崔詩を凌ぐ詩は作れぬとして、そのまま樓をあとにしたという逸事をも載せる<sup>(17)</sup>。この詩の韻律は非常に特殊であり、單に「二四不同」の原則が崩壊しているだけでなく、

○ 昔人○ 已乘○ 白雲○ 去	○ 此地○ 空餘○ 黃鶴○ 樓	(首聯)
○ 黃鶴○ 一○ 去○ 不○ 復○ 返	○ 白雲○ 千○ 載○ 空○ 悠○ 悠	(頷聯)

平仄律に合致しない箇所がほかにも多く、特に頷聯上句は仄聲が六字も續き、下句は平聲が三つ連なる「平三連」となっている。しかるにこの詩は『三體詩』にも『唐詩選』にも、また『唐詩三百首』にも七言律詩として録されているのである\*。

\* 葛曉音氏は「論杜甫七律“變格”的原理和意義」(『北京大學學報』2011年第6期所收)と題する論文で、上掲の崔詩のような「盛唐の七律の樂府的な風格や調子は、そもそも七律が樂府および七言八句の歌行とともに發達し、相互に影響を與えてきた自ずからなる結果であって、作爲的なものではなかつた」(傍點は引用者)とし、「盛唐の七律に特徴的な豐麗な調べは、まさに七律が歌行體から分離したばかりの頃にだけ具えていた、特殊な魅力なのであった」と分析している<sup>(18)</sup>。

崔顥は若年、酒色に溺れ、賭博を好むなど、素行にやや問題があったが、詩名はすでに高かったようだ。李肇の『唐國史補』卷上は、崔顥の令名を聞いた詩壇の長老・李邕が接見しようとしたところ、崔から獻ぜられた詩が「十五にして王

昌〔唐詩にしばしば詠われる色男〕に嫁ぎ……〕と始まるのを見るや、「無禮なこわっばめ！」と叱りつけ、接見を取り止めたという逸話を伝える。<sup>(19)</sup> 獻詩は『全唐詩』巻一百三十に「王家少婦」という題で収められているが、

●●●○◎	十五嫁王昌	十五にして王昌に嫁ぎ
○●●●◎	盈盈入畫堂	盈盈として畫堂に入る
●○●●●	自矜年最少	自ら矜る 年の最も少きを
●●○●◎	復倚墻爲郎	復た倚る 墻の郎と爲るに
●●○●◎	舞愛前谿綠	舞は前谿の綠なるを愛し
○●●●◎	歌憐子夜長	歌は子夜の長きを憐れむ
○●●●◎	閑來鬪百草	閑來 百草を鬪はす
○●●○◎ <sup>(20)</sup>	度日不成妝	日を度るも妝を成さず

（下平聲「陽」韻：昌・堂・郎・長・妝）

全篇平仄律と對偶律とにほぼ忠實な作りである一方で、風骨の健やかさは微塵も感じられず、これがさきの「黃鶴樓」詩と同じ作者のものとはにはわかには信じ難い。殷璠が生きた時代には、近體律を墨守するあまり、風骨の健やかさをなおざりにする風潮が、まだ多く存在したに違いない。さればこそ、流麗な聲調と壯健な風格とを兼備する盛唐の詩を世に示さんとする強い思いが、殷璠の胸奥には渦巻いていたのであろう。

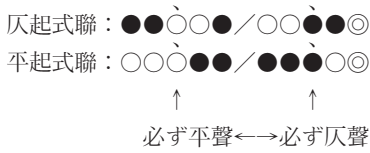
### （3）拗體の韻律

前述したとおり、拗體の發生は、古體への自覺と同様、近體の完成を前提とするものであった。近代の森槐南はその著『作詩法講話』第一章「平仄の原理」において、清初の王士禛の『律詩定體』を参照しつつ、「護腰」という概念を加味して近體の原理を説き、それを拗體の議論へと發展させている。槐南はまず、五言詩の第三字（七言詩の第五字）の平仄が、二・四（・六）字の平仄と同等に重要であることを強調し、

……此の三字目と云ふものが又非常に音節に大切であります。三字目にございます音節の調子を稱して護腰と申す。腰の蝶番ひであるから其處の處はドウしても大切にしなければならぬと云ふので是れを護腰を申すものが、即ち下が韻を履まない場合に當りましては、此の三字目と申すものは必ず平聲を用ゆべきものであります。それから又、下に韻を履みます場合に當りましては此の三字目は必ず仄聲を用るんければならぬものである（『作詩法講話』第一章「平仄の原理」第32頁から引用。傍點は引用者）。



と述べているが、ここの議論を圖示すると、



ということになる。この「護腰」も實は唐人が唱えた概念で、『文鏡秘府論』「天調聲」の「二、護腰者」に由來する。すなわち「腰とは、五字の中の第三字を謂ふなり。護とは、上句の腰、宜しく下句の腰と聲を同じくすべからず<sup>(21)</sup>」という原則であつて、そもそもは上下句第三字の平仄を違えることを指していた。そして槐南はこの「護腰」の原則を説き終わると、直ちに拗體の議論を展開する。すなわち、

韻を履むべき場合は（三字目、七言は五字目を）仄に致し、韻を履まざる場合には（三字目、七言は五字目を）平に致す、と云ふのがマア律詩の骨髓であります處で其除外例は時々あります。此の除外例の時々ありますのを稱して、拗句又は拗體と申す。斯く名稱の附いて居る詩は此の原則を幾分か壞しましたものであります。テ此の拗句＝拗體で作つては悪い。概して言へば悪いが古人にはイクラも例はあります（第33-34頁から引用。傍點および括弧内の注記は引用者）。

といい、杜甫の「蜀相」詩を例に採り、拗體の形を示すのである。槐南は同詩の頷聯部分に着目し、

●●○●●○●● ●●○●●○●●  
 映階碧草自春色 階に映ずる碧草は自から春色にして  
 ●●○●●○●● ●●○●●○●●  
 隔葉黃鸝空好音 葉を隔つる黃鸝は空しく好音なり

……此（下句）の『空好音』と云ふのが韻を履む句であるから、五字目は仄聲ならざるべからざる原則であるのに、それが平（「空」字）が使つてあります。それだから前の方も『自』と云ふ字は韻を履まん處であるから原則から云へば平でなければならぬ。然るに仄を使つてあります。是れを稱して拗句と言ひます（第39頁から引用。傍點および括弧内の注記は引用者）。

と述べている。これはつまり、

●●○●●○●●○  
映階碧草自春色／隔葉黃鸝空好音

という形態を拗句＝拗體であると認めているわけである。槐南はさらに次の王維の七律「酌酒與裴迪」詩の頸聯を評して、

●●○●●○●●○ 草色 全て細雨を経て濕ほひ  
○●○●●○●●○<sup>(23)</sup> 花枝 欲動春風寒  
花枝 春風に動かんと欲して寒し

此の『細雨濕』と云ふ處の平仄を案じますると、仄仄仄となつて居ります。それから『春風寒』は平平平となつて居ります。…（中略）…マルで此の（律詩の）原則に適はぬやうにいたして居ります（第44頁から引用。括弧内の注記は引用者）。

と解説しているが、つまり王維詩の、

●●○●●○●●○  
草色全經細雨濕／花枝欲動春風寒

この形態をも拗句＝拗體と認めているのである。<sup>(24)</sup>「護腰」は近體の基本概念の一つでありながら、拗體の考え方を同時に内包するものだった。この概念はまさしく宋代の「拗句格」の概念の先驅けであり、かつ清代の「雙拗法」の理論の基礎となっている。上述の二種の拗體を五言句上で圖示すれば、

仄起式聯：●●●○●／○○○●○

平起式聯：○○●●●／●●○●○

このようになる。このうち前者は上下句の下半にそれぞれ波長の短い起伏を持ち、また後者のほうは上下句下半にそれぞれ波長の長い一定の調子を持っていて、いずれも近體の單調な二字一組の抑揚の反覆を打ち破るものとなっている。これらの聯の平仄配置は、本稿の冒頭に掲げた常建の「題破山寺後禪院」詩の、

○●○●●○●●○  
山光悅鳥性／潭影空人心（頸聯）

といった箇所ともよく符合する。盛唐以降、こうした平仄配置は比較的多く見られるようになるが、初唐の五言四韻詩においては甚だ稀であり、筆者自身の調査に據れば、前者の比率は1.1% (11首/965首)、後者の比率も2.2% (21首/965首) しかない。<sup>(25)</sup> こうした拗體の發生こそ、殷璠が讃えた盛唐の詩の韻律上に見る新しさなのであった。

#### (4) 古體の韻律

殷璠は常建詩十五首、崔顥詩十一首のほか、王昌齡詩十六首、王維詩十五首、李頎詩十四首、李白詩十三首、高適詩十三首など、錚々たる盛唐詩人の作品を取り上げながら、盛唐の詩の理想型を世に問うた。古體詩の開發に貢獻した高適については「適が詩には胸臆の語多くして、氣骨を兼有す。故に朝野、其の文を通賞す」<sup>(26)</sup> といい、また岑參については「參が詩は語奇にして體峻しく、意も亦た奇に造る」<sup>(27)</sup> と述べながら、

失 未<sup>●</sup>知<sup>○</sup>肝<sup>○</sup>膽<sup>○</sup>向<sup>○</sup>誰<sup>○</sup>是<sup>●</sup> 未だ知らず 肝膽誰に向いてか是なるを  
 粘 令<sup>○</sup>人<sup>○</sup>却<sup>○</sup>憶<sup>○</sup>平<sup>○</sup>原<sup>○</sup>君<sup>○</sup> 人をして却つて平原君を憶はしむ (28)  
 ——高適「邯鄲少年行」詩(七言古詩)第四聯

山風 空林を吹き  
 颯颯として人有るが如し  
 ——岑參「暮秋山行」(五言古詩) 詩第二聯 (29)

などの詩句を稱えているが、これらの詩句が近體平仄律を大きく逸脱していることは一見して明らかであろう。また、

答俗人問(俗人の問ふに答ふ) 李白 (30)  
 失 問<sup>○</sup>余<sup>○</sup>何<sup>○</sup>事<sup>○</sup>栖<sup>○</sup>碧<sup>○</sup>山<sup>○</sup> 余に問ふ 何事か碧山に栖めると  
 對 笑<sup>○</sup>而<sup>○</sup>不<sup>○</sup>答<sup>○</sup>心<sup>○</sup>自<sup>○</sup>閑<sup>○</sup> 笑つて答へず 心自づから閑なり  
 桃花流水杳然去 桃花 流水 杳然として去る  
 別有天地非人間 別に天地の人間に非ざる有り  
 ㄥ×ㄣ (平三連)

(×印は「二四不同」「二六對」の禁を犯した箇所を示す。以下同)

李白のこの詩も『河嶽英靈集』に採られているが、『三體詩』、『唐詩選』、『唐詩三百首』のいずれもこれを「七言絶句」の部に収めない。槐南は『作詩法講話』の第二章「古詩の音節」において、やはり王士禛の『古詩平仄論』を参照しながら、李白の上掲詩を取り上げ、古體の韻律についてこう説いている。

（古體の場合は）此の（結句「別有～」の）上の仄が四つ連続しました處で一向差支へない、下の平が三つ連続しましても一向差支へない、平三連にして其の上に仄聲を四つ使ふ、必ず四つ使はんければならん譯じやありませぬけれども、成るべくは仄聲を多くする、上の仄聲を多くする所以は下の平聲の三つを響かします所以であります。テ此の平聲三つで非常に調子が面白くなるから、當り前に揚つたり抑へたりするのでない非常に強い調子になります。是れが七言古體の一韻到底に於ける先づ平仄の殆ど正則と云ふものになって居るのであります（第99頁から引用。傍點および括弧内の注記は引用者）。

槐南も説くとおり、近體的抑揚とは異なるこうした直線的な韻律は、むしろ七言歌行に多く見られ、たとえば杜甫の、

●○●●●○●○●  
屋前太古玄都壇 屋前太古の玄都壇  
（平三連）  
○●●●●○●○●  
青石漠漠松風寒 青石漠漠として 松風寒し  
└×┘（平三連）  
●○●○●○●●●  
子規夜啼山竹裂 子規 夜に啼いて 山竹裂け  
└×┘  
○●●●●○●○●<sup>(32)</sup>  
王母晝下雲旗翻 王母 晝に下りて 雲旗翻る  
└×┘（平三連）

——杜甫「玄都壇歌寄元逸人」（七言古詩）第三聯・第四聯

このような歌行體によく現れる形態であって、こうした平仄配置を槐南は「四仄三平調」と總稱している（第101頁）。上掲の杜詩は天寶十一載（752）の作とされ、山東旅行以來の知己である元逸人に宛てたものだが、この元逸人は李白の親友・元丹丘ではないかともいわれ、それならば李杜共通の友人ということになる。玄都壇は長安の終南山の子午谷中に漢の武帝が築いた道教の戒壇。李杜の詩に共通してみられるこの「四仄三平調」の韻律は、その超俗的な詩に相應しい効果を與えているように筆者には感じられる。

## 二 杜甫七律の特殊な韻律

ただし殷璠は、杜甫の詩を『河嶽英靈集』には一首も収めなかった。三歳年下の岑參の詩が七首も収められていることからすれば、少なくとも殷璠による盛唐の詩の取捨選擇が、單純に生卒年に依據したものでないことは明らかであり、杜甫の詩が、その聲律ないしは風骨において、殷璠の選擇基準に合致しない何らかの理由が存在したものと思われる。

杜甫の七律中のあるものは、さきに槐南が指摘していた「四仄三平調」なる歌行風の韻律を、半ば意識的に運用していたふしがあり、崔顥らの詩に見られたような、非近體的韻律の自然な、巧まざる發露とは異なるものを、殷璠は鋭く嗅ぎ取っていたのかもしれない。たとえば、

鄭駙馬宅宴洞中（鄭駙馬が宅にて洞中に宴す）杜甫

●○●○●○●○	主家陰洞細煙霧	主家の陰洞 煙霧細やかなり
○●○●○●○●	留客夏簟青琅玕	客を留むる夏簟は青琅玕
○●○●○●○●	春酒杯濃琥珀薄	春酒の杯は濃やかにして琥珀薄く
○●○●○●○●	水漿椀碧瑪瑙寒	水漿の椀は碧にして瑪瑙寒し
○●○●○●○●	誤疑茅堂過江麓	誤つて疑ふ 茅堂 江麓に過ぎるか
○●○●○●○●	已入風磴靈雲端	既に風磴に入れば 雲端に羈る
○●○●○●○●	自是秦樓壓鄭谷	自らはれ秦樓 鄭谷を壓す
○●○●○●○●	時間雜佩聲珊珊	時に聞く 雜佩の聲珊珊たるを

上掲の詩は、杜甫が天寶四、五載（745、746）ごろに駙馬都尉の鄭潛曜の居宅もしくは別邸の酒宴に招かれたときの作である。皇甫淑妃の娘であった臨晉公主が潛曜に嫁いだことを踏まえ、二人の住まいが清潔で俗界に似ないことを讃える内容になっているが、潛曜はまた杜甫の親友・鄭虔の甥でもあるため、鄭氏一族に対する杜甫の親しみもまた籠められていよう。歴代の杜詩注釋家はみなこの詩を七言律詩と見なしているが、全篇非律句で構成された甚だしい破格である。まず首聯は、

●○●○●○●○ / ○●○●○●○●  
主家陰洞細煙霧 / 留客夏簟青琅玕  
└×┘（平三連）

「公主さまのお宅には細やかな煙霧が立ち籠め、主人どのはそこへ青い管玉で作ったような清々しい簟を布き、われわれ客人をもてなしてくれる」と詠うが、下句は槐南のいう「四仄三平調」に近い形になっている。また頷聯は、

○●○○●●●○  
春酒杯濃琥珀薄／氷漿椀碧瑪瑙寒  
└×┐

「薄い琥珀の盃には濃い春酒がつかれ、寒々とした瑪瑙のお椀には緑色の冷えたジュースが注がれる」と詠うが、特に下句は「二六對」の原則が崩れた破格の句となっている。さらに頸聯の、

●○○○●●○  
誤疑茅堂過江麓／已入風磴蘿雲端  
└×┐ └×┐（平三連）

「茅葺きのお堂からの眺めはまるで、長江を差し挟む山々の麓に來たようであり、涼風が吹き渡る石段を登れば、土降る雲間に出たかのようだ」と詠うが、上下句ともに「二四不同」の禁を犯しているうえ、下句の下半は「平三連」になっている。そして尾聯は、

●●●○  
自是秦樓壓鄭谷／時間雜佩聲珊珊

「賢人・鄭子眞〔鄭潛曜に比する〕は長安の谷口に耕し、秦の穆公の娘・弄玉〔臨晉公主に比する〕の高殿はその谷口の上に聳えていて、いましも仙女の佩び玉の珊珊たる音が耳に聞こえてくるようだ」と結ぶのであるが、ここには一轉してさきの王維詩にも見えた「護腰」系の拗體が使われている。

杜甫はこうした七言歌行調の韻律を、人跡稀な、俗界を離れた、神話的な風韻を伝える手段として愛用していた形跡がある。たとえば、

○●●●●○  
城尖徑仄旌旆愁<sup>(34)</sup> 城尖り 徑仄きて 旌旆愁ふ  
●●●○○○  
獨立縹渺之飛樓 獨り立つ 縹渺たるの飛樓に  
└×┐（平三連）

——杜甫「白帝城最高樓」（七言律詩）首聯

○●○○●●●  
扶桑西枝對斷石 扶桑〔東海の大木〕の西枝は斷石に對ひ  
└×┐（仄三連）  
●●●○○○  
弱水東影隨長流<sup>(35)</sup> 弱水〔西域の水源〕の東影は長流に隨ふ  
└×┐（平三連）

——杜甫「白帝城最高樓」（七言律詩）頸聯

○●●○●○●●  
 黃草峽西船不歸 黃草峽〔在涪州〕の西に船は歸らず  
 ●●○●○●○●<sup>(36)</sup>  
 赤甲山下人行稀 赤甲山〔在夔州〕の下に人行稀なり  
 ㄥ×ㄝ (平三連)

——杜甫「黃草」(七言律詩) 首聯

●●●●○●○●  
 灩澦既沒孤根深 灩澦は既に沒して孤根深く  
 ㄥ×ㄝ (平三連)  
 ○●●○●○●○<sup>(37)</sup>  
 西來水多愁太陰 西來の水は多くして太陰愁ふ

——杜甫「灩澦」(七言律詩) 首聯

これらはみな夔州の峽谷中で詠まれたものであるが、いずれもさきに槐南が説いた杜甫の七言歌行「玄都壇歌寄元逸人」詩の第四聯の、

●●●○●○●●  
 子規夜啼山竹裂 子規 夜に啼いて 山竹裂け  
 ㄥ×ㄝ  
 ○●●○●○●○  
 王母晝下雲旗翻 王母 晝に下りて 雲旗翻る  
 ㄥ×ㄝ (平三連)

の韻律とよく似ている。杜甫の胸中にはおそらく、眼前の峽谷と夢裏の仙境とが融け合った、一種の心象風景が宿っており、それが作詩上にも特殊な韻律を要求していたように思われる。そしてこの種の半ば作爲的な平仄配置は、殷璠には受け入れがたいものであったらしいが、中唐以降の詩人たちには確實に影響を與えた見え、

○●●○●○●●  
 春風得意馬蹄疾 春風 意を得て 馬蹄疾く  
 ●●●○●○●○<sup>(38)</sup>  
 一日看盡長安花 一日にして看盡す 長安の花  
 ㄥ×ㄝ (平三連)

——孟郊「登科後」(七言絶句) 轉句・結句

孟郊にあっては、不惑を過ぎて科擧に受かった、そのえも言われぬ喜びを表す韻律となり、

●○●●●●●●  
 少年多事意易亂 少年 事多くして 意は亂れ易し  
 ○●●○●○●○<sup>(39)</sup>  
 詩律坎坎同寒蟬 詩律は坎坎として寒蟬〔寒蟬〕に同じ  
 ㄥ×ㄝ (平三連)

——黃庭堅「和仲謀夜中有感」詩(七言律詩) 尾聯

また黃庭堅にあっては、同期の僚友と詩を投げ合う、青年官吏の客氣を伝える韻律となっている。

歌行風の平仄配置を律詩の中に故意に移植したと見られる杜詩のこの韻律は、後世の詩人たちには受け入れられ、かつ詩人ら個々が思い描く詩的氣分の表出に應用され、拗體律詩の新たな系譜が育まれていったものと考えられる。

## おわりに

明の許學夷はその著『詩源辯體』卷十五において、高適と岑參の五言詩の風格を評した箇所、こんなことを述べている。

高岑五言不拘律法者、猶子美七言以歌行入律、滄浪所謂古律是也。雖是變風、然豪曠磊落、乃才大而失之於放。蓋過而非不及也。<sup>(40)</sup>

【訓讀】高・岑が五言の律法に拘らざる者、猶ほ子美が七言の歌行を以て律に入れしがごとく、滄浪〔嚴羽〕の所謂の古律是れ也。是れ變風なりと雖も、然れども豪曠磊落、乃ち才大きくして之を放に失す。蓋し過ぎたれども、及ばざるには非ざるなり。

李杜高岑がその律絶の制作においてやや放逸になっていたのは、彼らの詩才の大きさや、その胸臆の豊かさが、もはや既存の詩律の枠内に収まり切らなくなっていたことの現れであった。盛唐の詩人たちは、初唐の末に成ったばかりの近體的韻律を柔軟に運用し、拗體律詩の制作をすでに試み始めていたのであるが、ついには獨特の韻律を奏でる杜甫の拗體七律の出現を見たのである\*。中唐から晩唐へと時代が降るにつれて、律詩における聲律はふたたび嚴格に運用されるようになってゆくが、北宋の頃に盛唐の詩の研究が盛んになると、杜詩などに見られる不規則な韻律の解明が改めて課題となった。拗體論はこうして起こってきたのである。

\* 杜甫最晩年の詩境を「放」の一語に即して考察した論考に、松原朗氏の「杜甫の詩の『放』-江陵時期における新しい詩境」（全國漢文教育學會『新しい漢字漢文教育』50號所収。2010）がある。この中で氏は、拗體の韻律は「一つの氣分を表すものでない」としながら、杜甫の「暮歸」や「曉發公安」という二篇の拗體七律の中では「ある種の屈託のない軽やかな響きを作り出すのに効果を上げている」と分析している。杜甫自身の境遇・生活圏の變化（夔州→江陵）に、拗體の韻律が異なる味わいを添えていた一例である。



【注】

- (1) 同集の序や集論については、宮内廳書陵部本『文鏡秘府論』「南卷 定位」に收められたテキストを底本とした、鈴木達明氏著「河嶽英靈集序并集論」（京都大學中國文學研究室編『唐代の文論』所収、2008）に據った。
- (2) 「夫文有神來氣來情來。有雅體鄙體俗體。編紀者能審鑒諸體、委詳所來、方可定其優劣、論其取捨」（『唐代の文論』第218頁）
- (3) 詹鍔『文心雕龍義證』（上海：上海古籍出版社、1994）「聲律第三十三」に「凡聲有飛沈、響有雙疊、雙聲隔字而每舛、疊韻離句而必睽。沈則響發而斷、飛則聲颺不還」とある（第1218頁）。以下、引用は同書に據った。なお訓讀に當たっては戸田浩暁著『文心雕龍』（東京：明治書院、1978）も参照した。
- (4) 「結言端直、則文骨成焉、意氣駿爽、則文風清焉。若豐藻克瞻、風骨不飛、則振采失鮮、負聲無力」（『文心雕龍義證』第1048、1052頁）。
- (5) 古川末喜氏の『初唐の文學思想と韻律論』（東京：知泉書館、2003）第Ⅱ編第四章「初唐四傑の文學思想」に詳しい論證がある。
- (6) 以下、収録詩および品藻〔品評〕部分は、李珍華・傅璇琮撰『河嶽英靈集研究』（北京：中華書局、1992）の「校點」に據ったが、適宜『全唐詩』『三體詩』『唐詩選』『唐詩三百首』などとの異同を確認した。
- (7) 傅璇琮主編『唐才子傳校箋』（北京：中華書局、2002）の卷第二「常建」の條に「建、長安人。開元十五年與王昌齡同榜登科。大曆中授盱眙尉。仕頗不如意、遂放浪琴酒、往來太白、紫閣諸峰、有肥隱遯之志。…（中略）…後寓鄂渚、招王昌齡、張僊同隱。」（第263-267頁）とある。
- (8) 「建詩似初發通莊、却尋野徑、百里之外、方歸大道。所以其旨遠、其興僻、佳句輒來、唯論意表。」（『河嶽英靈集研究』第131頁）
- (9) 「至如『松際露微月、清光猶爲君』、又『山光悅鳥性、潭影空人心』、此例十數句、竝可稱警策。」（『河嶽英靈集研究』第131頁）
- (10) 『全唐詩』卷一百四十四「常建」では「一に曲に作る」と注する。
- (11) 尾聯を前野直彬『唐詩選（上）』（東京：岩波書店、1991）卷三「五言律詩」は「萬籟此俱寂／惟聞鐘磬音」に作り（第333頁）、村上哲見『三體詩 下』（東京：朝日新聞社）「五言律詩」も同様（第183頁）。ちなみに『唐詩選（上）』では詩題を「破山寺後の禪院」とし、『三體詩 下』では詩題を「破山寺の後院に題す」としている。
- (12) 『唐詩選（上）』卷三「五言律詩」第229頁に據る。
- (13) 『唐詩選（中）』卷五「七言律詩」第147頁に據る。
- (14) 『全唐詩』卷一百三十「崔顥」では「一に黃鶴に作る」と注し、『唐詩三百首』は「黃鶴」とする。
- (15) 『全唐詩』卷一百三十「崔顥」では「春」に作り、「一に芳に作る」と注する。
- (16) 「顥少年爲詩、屬意浮艷、多陷輕薄、晚節忽變常體、風骨凜然、一窺塞垣、說盡戎旅。」（『河嶽英靈集研究』第191頁）
- (17) 『唐才子傳校箋』卷第一「崔顥」の條に「後遊武昌、登黃鶴樓、感慨賦詩。

及李白來、曰『眼前有景道不得、崔顥題詩在上頭』、無作而去」（第202頁）とある。

- (18) 「盛唐七律の樂府風調は源於樂府、與七言八句體歌行同步發展、相互影響的自然潤果、并非詩人有意爲。而盛唐七律具有“聲調遠”的特點、正是它處於從歌行中剛剛分離出來的這一特定發展時段所具有的特殊魅力。」（第9頁）。
- (19) 李肇『唐國史補』卷上（上海：古典文學出版社『唐國史補 因話錄』所收、1957）に「崔顥有美名、李邕欲一見、開館待之。及顥至、獻文、首章曰『十五嫁王昌』。邕叱起曰『小子無禮！』乃不接之。」（第15頁）とある。
- (20) 『全唐詩』卷一百三十「崔顥」の第1327頁に據る。
- (21) 盧盛江校考『文鏡秘府論彙校彙考』（北京：中華書局、2006）「天 調聲」に「二、護腰者。腰、謂五字之中第三字也。護者、上句之腰不宜與下句之腰同聲。」（第165頁）とある。
- (22) 仇兆鰲注『杜詩詳註』（北京：中華書局、1999）第736頁に據る。以下、杜詩はすべて同註に據る。
- (23) 趙殿成『王右丞集箋注』（上海：上海古籍出版社、2007）第185頁に據る。
- (24) 張九齡や王維の五律には「仄三連」や「平三連」が比較的多く見られる。詳しくは拙稿「張九齡と王維の五言『拗律』について」（『中國詩文論叢』第二十九集第55頁）を参照されたい。
- (25) 後者については拙稿「五言拗律はいつ發生したのか」（專大人文論集第89號所收）第190頁を参照されたい。前者の11例は以下のとおり：「霏霏暮雨合／靄靄朝雲生」（鄭世翼「巫山高」詩頷聯）、「波長泛森森／眺迥愴依依」（蔡允恭「奉和出穎至應令」詩頷聯）、「人同衛叔美／客似長卿才」（宗楚客「安樂公主移入新宅侍宴應制」詩頷聯）、「雲泉一少事／琴史皆忘喧」（宋之問「題謝處士山齋」詩頷聯）、「英靈已傑出／誰識卿雲才」（李嶠「江」詩尾聯）、「嘉賓飲未極／君子娛俱并」（李嶠「瑟」詩頷聯）、「方從列子御／更逐浮雲歸」（董思恭「詠風」詩尾聯）、「惜哉不我與／蕭策從風敷」（董思恭「詠雪」詩頷聯）、「驕霜已躑躅／鳥隼方葳蕤」（徐彥伯「錢唐州高使君赴任」詩頷聯）、「波隨月色淨／態逐桃花春」（駱賓王「詠水」詩頷聯）、「妾身本薄命／輕棄城南隅」（喬知之「下山逢故夫」詩首聯）
- (26) 「適詩多胸臆語、兼有氣骨、故朝野通賞其文。」（『河嶽英靈集研究』第180頁）
- (27) 「參詩語奇體峻、意亦造奇。」（『河嶽英靈集研究』第187頁）
- (28) 劉開揚『高適詩集編年箋注』（北京：中華書局、2008）第47頁をも参照したが、文字の異同は見られなかった。
- (29) 廖立『岑嘉州箋注』（北京：中華書局、2008）上冊第255頁も参照したが、文字の異同は見られなかった。
- (30) 安旗氏主編『李白全集編年注釋』（成都：巴蜀書社、1990）では詩題を「山中問答」とし、繫年を開元十五年（727）としている（第93頁）。
- (31) 前掲書第93頁では「何意」に作る。
- (32) 『杜詩詳註』第135頁に據る。

(20) 中國詩文論叢 第三十一集

- (33) 『杜詩詳註』第47頁に據る。
- (34) 『杜詩詳註』第1276頁に據る。
- (35) 同上。
- (36) 『杜詩詳註』第1351頁に據る。
- (37) 『杜詩詳註』第1650頁に據る。
- (38) 『全唐詩』卷三百七十四「孟郊三」第4205頁に據る。
- (39) 劉尚榮校點『黃庭堅詩集注』（北京：中華書局、2007）第1654頁に據る。
- (40) 人民文學出版社刊『詩源辯體』（1987）卷159頁に據る。