

## 制御された逸脱

——杜甫七言拗律論——

平 田 昌 司

京都大學

### 一 「拗」について

いまさら言及するまでもないのだろうが、七言律詩の形成にとつての杜甫（七二一～七七〇）、そして杜甫の七言律詩の變遷過程について、あざやかに説明してみせたのは葉嘉瑩（一九二四～）だった。とりわけ、夔州時代の七言律詩を、「諸將五首」「秋興八首」「詠懷古跡五首」などの韻律の嚴密な正格、「白帝城最高樓」「黃草」「愁」「暮春」などの平仄を氣ままに踏みはずしたように見える變體（拗律。拗體の律詩）に分け、それぞれの特質をつぎのように定義したことは重要である。

杜甫の拗律が、後人のために一筋の道を切り開き、平板でありきたりに陥ることを避けつつ七言律詩を作る突破口を得させたことは、確かである。この點は、杜甫の七言律詩の後世に對する影響から言うと、とりわけ注意を引くことだと認めてよい。だが、變則的であることにより月並みの沒個性を避けようとするのは、結局のところ迂回路に過ぎない。韻律を嚴密に守りながら、月並みの沒個性に陥らないでいられる作品、それこそが正格というものの、もっと注意をはらわれてしかるべき達成である。<sup>②</sup>

葉嘉瑩の言うように、不自由な制約を課されたままで、思いのままに創造をおこなえることこそ、優れた能力にはかならない。<sup>③</sup>

杜甫の七言律詩正格の韻律が、王漁洋（一六三四～一七一〇）・中井竹山（一七三〇～一八〇四）らの歸納した七言律詩の標準的圖式に近いもので、そのうえ一部の例外も許容していることは、別稿で説いた。<sup>④</sup> つぎに、敘述の便のため、三浦梅園（一七二三～一七八九）『詩輟』による七言律詩の

圖式を示す。記號は、平聲字○、仄聲字●、本來は仄聲で平聲も許される字●、本來は平聲で仄聲も許される字●を意味する。初句が押韻しないとき、本來は圖式をさらに細分せねばならないが、ここには示さない。

平起式(平入)

○●●●●○、●●●●●○ (起聯)

●●●●●○、○●●●●○ (前聯)

○●●●●○、●●●●●○ (後聯)

●●●●●○、○●●●●○ (結聯)

仄起式(仄入)

●●●●●○、○●●●●○ (起聯)

○●●●●○、●●●●●○ (前聯)

●●●●●○、○●●●●○ (後聯)

○●●●●○、●●●●●○ (結聯)

また、右の圖式だけで詩を作れるわけではない。三浦梅園は、『游藝『詩法入門』に〕「二三五は論ぜず、二四六は分明」と云ふ訣あり。誰人の言ひ始めし語にや。一三五は緩也とは云ふべし。論ぜずとは言ひ難かるべし。且つ五

制御された逸脱(平田)

言の第三字、七言の第五字の如きは、一句の腰なれば聲律定まれり。故に其式に合はざるをば拗體といへり。七言一三の字、第五字に比すれば隨意なり。宜しく譜を照すべし。聲調、類を以て従ふをよしとす。故に譜●○○●○○此の如き者、下を側にせば、○○●上を平にすべし。上を側にせば、●○○下を平にすべし。●○○孤平となすは、聲律の忌むる所也<sup>⑥</sup>と初學者向けに注意を喚起する。

ここに現れる「拗」という用語を、五言律詩の第三字、七言律詩の第五字の平仄上の問題として提示したが、南宋の方回(一一四四―一二三七)『瀛奎律髓』だということ<sup>⑦</sup>は、よく知られている。その後、清代の王漁洋『律詩定體』、趙執信(一六六一―一七四四)『聲調譜』、翟翬(一七五二―一七九二)『聲調譜拾遺』、董文煥(一八三三―一八七七)『聲調四譜圖說』、王力(一九〇〇―一九八六)『漢語詩律學』などによる分析を通じて、「拗」をめぐる議論の範囲は擴大されてきた。とりわけ王力の研究によって、諸類型はほぼ盡くされたと言えよう。また、日本の中井竹山『詩律兆』や三浦梅園『詩轍』も、明代の詩學啓蒙書を参考に

しつつ、著者たちが日本で入手できた唐から明までの詩集を網羅的に調査して論じたもので、出發點として逸することができない。

こうした文獻に見える、「拗」をめぐる言説の歴史をまとめておくならば、五言詩は二・三、七言詩は二・二・三という構造を基本とするので、大きな切れ目にあたる下から第三字「腰」の平仄の例外をどうあつかうかがまず作詩上の課題となり、ついで他の平仄上の例外もとりこんで、「拗」の検討對象がふくらんできたということになる。

## 二 「模範」的な拗律——「白帝城最高樓」

杜甫の七言八句の詩が、律詩の模範的圖式にあわないのは、ふたつの場合がある。ひとつは、律詩以前の詩形の應用を試みた場合で、「吳體」などがそれにあたる。<sup>⑨</sup>もうひとつが、いったん自分が完成した七言律詩の平仄を崩した拗律である。もちろん、後者については、過去の詩にも學んだうえで律詩の構造を不安定化したものだろうから、兩者を峻別することはできない。

杜甫の拗律がどのような特徴をもつか説明するために、その代表作だと多くの詩論家が一致して認める大曆元年（七六六）の「白帝城最高樓」をまず掲げる。（ ）内には奇數句末字の四聲を示した。

城尖徑長旌旆愁 ○○○●●○○○（平）

獨立縹緲之飛樓 ●●●○○○

峽坼雲霾龍虎臥 ●●○○○●●（去）

江清日抱電鼉遊 ○○○●○○○

扶桑西枝對斷石 ○○○○●●●（入）

弱水東影隨長流 ●●○○○○

杖藜歎世者誰子 ●○○●●○○●（上）

泣血迸空廻白頭 ●●●○○●●

天空を突く城、そこへつづく斜面の細い道、掲げられた旗指物は人の心をつらくさせる。はるか高い空中の樓に、ひとり立つ。<sup>⑩</sup>峽谷は「大地を」断ち切り、そこに龍や虎が潛むのを雲はうずめ隠す。長江の流れは清く、巨大なカメラや鰐がひそむ水面を抱くかのように太陽が照らしている。「東の果てにある、神話上の巨

木」扶桑の西へと伸びてきた枝が、切り立った巖に向かい合う。「西の果てにある、傳説上の川」弱水から東へと流れる光が、長江のはるかな水とともに来る。

「そのようなものまで見たせるほど、ここは高いところ」。一本の粗末なアカザの杖をつき、世界の不幸を嘆くのはいったいなにか。血のなみだを、さえるもののない天からはるかな断崖の下へと廣がる空間へと散らせつつ、老いて白くなった頭が振りかえる。

韻字は愁(尤)樓(侯)遊(尤)流(尤)頭(侯)で尤侯幽韻。二・四・六句は下三平。起聯と後聯は、一句内部の二四不同や二六對さえ無視する。清の沈德潛が「句は古體にのつとり、對は律體にのつとり、ふたつの詩體をあわせ用いた<sup>①①</sup>」と評するとおり、前聯と後聯だけが、かろうじて律詩に近い要素を残している。「詩律兆」によれば、結聯は杜甫だけが使いこなす形式<sup>②</sup>。では奔放かと言えば、奇數句末字において「一・三・五・七句〔末に〕仄聲の字を使う際、杜甫は必ず一句おきに離して使い、續けざまに出すことがない。他の詩人はそうでない」ということをして、

鶴膝病を回避している。矛盾した言いかたではあるが、拗律の「模範」や「規範」を示そうとするなら、この「白帝城最高樓」はいろいろな條件を理想的に満たしているのだ。<sup>④</sup>そこには「龍虎」「鼉鼉」「扶桑」「弱水」と、非日常の存在が視覺的な像を結び、最後の二句では、畫面の内側へはいりこんだ語り手の涙が風にのり、断崖の下に廣がるはるかな空間へと散っていく。

## 二 對照される正と奇

——「七月一日題終明府水樓二首」

杜甫の拗律は、「白帝城最高樓」のような、「拗」的性格を説明しやすい例ばかりではない。つぎに、大曆二年(七六七)の「七月一日題終明府水樓二首」<sup>⑤</sup>、すなわち立秋の日に奉節縣令の終郁の長江に臨む樓に登って作った七言律詩二首をとりあげる。原注によれば、終郁は夔州府功曹參軍で、奉節縣令の臨時代理を兼務していた。まず第一首の平仄を示す。

高棟曾軒已自涼 ○●○○●●○○(平)

秋風此日灑衣裳 ○●●●○○

條然欲下陰山雪 ○○○●○○●(入)

不去非無漢暑香 ●●○○●●

絕壁過雲開錦繡 ●●○○●●(去)

疎松夾水奏笙簧 ○●●●○○

看君宜著王喬履 ●○○●○○(上)

眞賜還疑出尙方 ○●○○●●

高い梁、重なりあうひさしをもつこの樓にたつと、

それだけで「暑さのなかでも」涼しさを感じるほど。

立ちそめた秋の風は、「七月一日という、孟秋最初の」

この日、わたしの服を吹きぬける。さつと吹けば、

「はるか西北の」陰山の雪をもたらすかのように「さわやかに」思われる。「あなたはこの土地から」去

「って中央の官僚としての地位を求め」るわけではな

いが、「そのすぐれた人がらゆえ」朝廷の尙書省「で

仕える者」の口に含む鶏舌香のような香りが「この樓

に」たちこめないわけではない。そそりたつ斷崖にか

かっていた雲が過ぎたあとには錦や刺繡のような美し

い風景が現れ、兩岸のあちこちに茂る松は笙のリート

のような「天籟の」ひびきを聴かせてくれる。「この

すばらしい樓にいる」あなたを見てみると、「宮中で

作られたくつを野生の鴨に變身させ、縣令としての任

地からしばしば都の皇帝のもとへと參内したと傳えら

れる後漢の」王喬のくつをはくのにふさわしい「非凡

な」人物「で皇帝のもとへ召される機会もあるか」の

ようだ。「あなたのかくつも、臨時代理ではない」ほん

とうの「縣令の任命書」とともに賜わったものよう

で、どうやら「宮中御用の器物を作る」尙方署で作ら

れたらしいと思われる<sup>17)</sup>。

韻字は涼(陽)裳(陽)香(陽)簧(唐)方(陽)で陽唐

韻<sup>18)</sup>。この第一首は、七言律詩の標準的平仄であり、奇數句

末字には平上去入をそれぞれ一回ずつ使う。ところが、第

二首の様相は一變し、ほとんど全體が拗句からなる。

宓子彈琴邑宰日 ●●○○●●(入)

終軍弃繻英妙時 ○○○●●○

承家節操尙不泯 ○○○●●○(上)<sup>19)</sup>

爲政風流今在茲 ○●○○○○●○

可憐賓客盡傾蓋 ●○○●●●●●(去)

何處老翁來賦詩 ○●●○○○○○

楚江巫峽半雲雨 ●○○●●●●●(上)

清簾疏簾看弈棋 ○●○○●●○○

〔春秋時代の〕宓子賤は縣令としての執務の場で琴を弾くだけだった〔のに、任地は自然に治まった〕。

〔あなたと同姓の漢の〕終軍は、若くて前途有望なとき〔都に向かう際の〕關所で渡された通行手形を〔再び來るときは出世しているから不要だと〕捨ててしまった。〔終軍以來の〕あなたの家の志の高さはまだ減びていないし、〔宓子賤のような〕政治をおこなう姿勢のおおらかさは今ここにこそ存在する。うれしいことに〔あなたを慕ってやってくる〕客人たちはすべて馬車のかさを傾け〔て心ゆくまで語り合ひ〕。どこかの老人〔にすぎない私のような者〕さえやってきて詩を詠む。楚の〔地へとつづく〕長江や巫峽は、時に雲や雨がかかる〔すばらしい景色〕。心地よい竹むし

制御された逸脱(平田)

ろ、風をよく透すすだれ、その内に〔あなたはゆつたりとして〕碁の局面をながめている。

韻字は時茲詩棋で之韻。四句と五句、六句と七句が失粘。全體として、かなりはなはだしい拗體で、『詩律兆』によつて各聯の形式の出現頻度を確かめると、前聯の型は杜甫が巧みに用いるとされるが、後聯の型は稀。結聯の型に至つては、杜甫に例がないとまで誤認されている。<sup>20)</sup>

第二首の韻律と内容の相關性を検討してみると、興味深いことに氣づく。まず各聯ごとに平聲七字、仄聲七字の均衡を保たせている。宓子賤を主題とする一句・四句は二平五仄と五平二仄、終軍を主題とする二句・三句はそれが逆轉して五平二仄と二平五仄。つまり宓子賤・終軍それぞれについてちょうど七平七仄で、聯ごとの七平七仄とつりあう。これら起聯・前聯の四句は、樓の主人である終郁をたたえた部分。失粘で前半と切斷された後聯五・六句は、樂しみの場にいあわせた人びと。七句で再び失粘し、遠近の風景に視點を移動させた結聯七・八句となる。杜甫は、意圖的に句ごとの韻律の正拗や失粘を手段とし、聽覺的な詩

の響きと場面轉換とを一致させようとしたのだろう。

ここで、再び「七月一日題終明府水樓二首」を互いに讀み比べてみたい。七律の正格を用いた第一首は、水樓を詠んだ敘景の作、かつ現場の状況を踏まえて主人に贈った詩として、違和感はない。ところが、拗體の第二首は、前半で縣令や終軍にまつわる歴史を回顧したあと、客たちにまじって語り手の杜甫が顔をのぞかせ、最後に主人のすがたを含む敘景でとじる。いわば、朗々と齒切れのよい外向けの聲で語る第一首、場を共有する觀客への傍白をまじえた第二首という差異を、韻律の意識的な使い分けによつて演じているのではないか。

多くの詞華集が拗體の傑作と認める「白帝城最高樓」とは異なり、「七月一日題終明府水樓二首」は、あまり高い評價を與えられたことがない。しかし、前後二首の韻律が一正一奇の對比になっていること、第二首内部の「拗」が展開上に利用されていること、いずれの面からみても、杜甫が熟慮のうえで拗律を選んだことを確認できる作品なのである。

### 三 拗體における聲病回避と押韻

杜甫はなぜ拗體の詩を書くのか、どういうときに拗體を選ぶのか。これについては、今日に至るまで、多くの検討が重ねられてきた。<sup>②1</sup>以下、三つの類型にまとめて紹介する。

第一に、老境に入った杜甫が、もはや細かい韻律にこだわらなくなったのだとする説がある。清の朱瀚（二六二〇—一六七八）は、「杜甫は若いときに精密さを獲得し、年をとつてからはそれまで以上に思いのまま〔詩を作るよう〕になつたのだ」と言う。清の楊倫（一七四七—一八〇三）『杜詩鏡詮』にも、「杜甫の晩年の七律は、こだわりを捨てて、自分でもかまわなくなっている」といった評語がしばしばみられる。自分も加わつて完成させた律詩の規則をいったんは遵守しながら、晩年に至つて束縛を捨てて自由になつたとするのだ。けれども、「七月一日題終明府水樓二首」の分析で明らかになつたとおり、杜甫の七律における拗體は「奇」としての性質を強く帯びている。四で觸れるとおり、後世に残るべき詩を作るには「正」の詩を書く

ことが多く、拗律はあまり用いられない。

第二に、七言律詩の定型は杜甫の時代にまだ充分な完成に至っていないかつたとする説がある。一例として、三浦梅園『詩轍』の一段を引く。

五律の如き、初唐に拗聯多く、盛唐に少なし。盛唐、五律の拗聯に於ては忌む、七律には忌まず。七律の拗聯、盛唐には拘らず、晩唐は密、明人は嚴。<sup>24)</sup>

『詩轍』の關聯する論述をまとめると、初唐の詩は六朝以來の詩形を繼承して、一聯内部の韻律だけに注意し、粘法には必ずしもこだわらない。また初唐には平仄律も完全に定まっておらず、一句の内に上去入聲字をまじえて用いてさえいれば、平聲字を含まなくても許容される。盛唐になるとまず五言律詩から韻律規則が整備され、さらに晩唐の李商隱からは七言律詩を含めた粘法・平仄が明確に定まったのだ。この説によれば、七律の拗體は、杜甫の時代にはまだ禁忌となっていないことになる。しかしながら、進士科の答案をみると、開元二十六年（七三八）の崔曙「明堂火珠詩」、天寶十載（七五一）の錢起ら五名の「湘

制御された逸脱（平田）

靈鼓瑟詩」はいずれも五言律詩の定型を遵守する（句末の平仄を仄平仄とした箇所のみ二例ある（崔曙・魏瓘）。これは唐詩で廣く許容される例である）。少なくとも五言律詩については、開元年間に公認の定型ができていたとみなくてはならない。さきの「七月一日題終明府水樓二首」の對比からは、七言律詩の規範もすでに形成されていたことがうかがえる。

第三に、七言律詩の定型がいったん完成した後、さらなる獨自性の發揮をめざして拗體に挑戦した、という説がある。葉嘉瑩もその方向であるし、近年では葛曉音（一九四六）が、唐代の七言律詩の題材・抒情の多様性に對應する積極的な試みとして杜甫の拗律を位置づけた。<sup>25)</sup>

本論は、杜甫は七言律詩の形式の完成と揚棄とともに成就した詩人であることを認める。その上で、杜甫は對象と状況にあわせて拗體を意識的に選擇したという點、杜甫の七律拗體の検討には韻律と内容との両面をあわせめる必要があることを強調する。そこで、自由奔放だと錯覺されることもある杜甫の七律拗體や古體詩にしばしば精巧な韻律



上の配慮が認められることを示しておきたい。まず、過去の研究において七律拗體とされた詩から十首を選び、題・所屬の韻・奇數句（二三五七句）末字の四聲を掲げる。

- ①「九日」 眞臻韻  
北（入）放（去）客（入）事（去）
- ②「愁」 庚耕清韻  
生（平）性（去）國（入）否（上）
- ③「晝夢」 先仙韻  
然（平）醉（去）底（上）鬪（去）
- ④「七月一日題終明府水樓二首（其二）」 陽唐韻  
涼（平）雪（入）繡（去）履（上）
- ⑤「暮春」 東韻  
中（平）雨（上）暗（去）渚（上）
- ⑥「灑澗」 侵韻  
深（平）去（去）首（上）少（去）
- ⑦「白帝城最高樓」 尤侯幽韻  
愁（平）臥（去）石（入）子（上）
- ⑧「暮歸」 齊韻

樓（平）皎（上）楫（入）意（去）

⑨「覃山人隱居」 青韻

星（平）菊（入）已（上）覆（入）

⑩「曉發公安」 脂之韻

罷（去）日（入）去（去）跡（入）

一見してわかるとおり、上の十首の中に、奇數句末に連續して同じ聲調の字を用いた詩はない。たとえば①の「九日」では、入聲字と去聲字をひとつおきに用いる配慮がなされている。ここではさらに「愁」「七月一日題終明府水樓（其二）」「白帝城最高樓」「暮歸」が、奇數句末に平上去入聲を一回ずつ用い、四聲を重複させない工夫にも注目したい。<sup>⑩</sup>

もう一點、特に強調しておかねばならないのは、七言拗律を含む杜甫の近體詩が唐代の押韻規範を嚴格に遵守することである。黄侃（一八八六—一九三五）は、「唐初に」許敬宗が奏上して『切韻』の「公式韻書としての」使用につき決定したのだが、許氏が詩を作るときにはあまり『切韻』にこだわっていない。杜甫は、意外にも『切韻』

を「きちんと守っている。韓愈は、窄韻のとき〔『切韻』を〕意識的にきちんと守るが、寛韻のときはわざと〔他の韻と〕通用させて押韻する。韓愈は言語文字の學問にたいへん詳しく、宋代の人とは比べものにならないほどだったからだろう」と言う。杜甫の押韻の嚴密さについては、段玉裁も「『文選』や庾信といった作家たち〔の作品〕を熟知していた。だから、杜甫の作る近體詩で五支の韻を用いたものは二十七首、脂韻や之韻を一回もまじえることがない」と述べる。唐代の功令は、『廣韻』など宋代以降の規定と異なり、五支と六脂七之（および相配する上去入聲韻）とを明確に區別していた。

韻の問題はこれにとどまらない。大曆二年（七六七）の五言古詩「奉酬薛十二丈判官見贈」の押韻は、青韻獨用の三十韻という異例なものである。通常、古體詩の押韻では庚耕清青四韻の同用が認められているのに、わざわざ近體詩と同じ青韻獨用に挑んだ。さらに大曆五年（七七〇）の五言古詩「聶未陽以僕阻水書致酒肉療飢荒江詩得代懷興盡本韻至縣呈聶令陸路去方田驛四十里舟行一日時屬江漲泊於

方田」は、上聲の小韻で十三韻という、あたりまえではない技巧になる。唐代には近體詩においても、小韻は篠韻と同用が許されていた。その韻字のうち「半旬獲浩漑」は、宋跋本王韻に上聲小韻「漑、浩漑、大水」とあり、もと「子虛賦」に出る字。同じ年の五言古詩「舟中苦熱遣懷奉呈陽中丞通簡臺省諸公」の韻字「夫何激衰懦」は、去聲翰韻に乃亂反の「懦、弱」とある、『周禮』考工記・斲人の釋文に據った字音を使う。このような、律賦に取り組むが如き押韻は、杜甫以前の唐詩にみられない。

#### 四 結 論

七言拗律を舞臺とした言語的實驗について、葉嘉瑩はつぎのように考えている。成都時代に至って、杜甫の七言律詩は完成期に至り、韻律を遵守しつつもそれに縛られない自然さを獲得した。そして夔州時代になると、韻律を完璧に遵守しながら飛躍する正格の詩、韻律の束縛にこだわっていないのに韻律の本質をつかんだ變體の拗律、兩方を自在に書けるようになった、と。

こういつた傾聴すべき意見に對して、本論の姿勢は形式にこだわり過ぎかも知れない。ただ、杜甫の七言拗律が、奔放に見えながらも奇數句末字の聲調にきちんと配慮し、押韻規範も嚴密に守っている事實は、「拗」が決して氣まぐれの産物ではありえず、制御された逸脱にほかならないことを物語る。そこで問うことにしよう。夔州の杜甫は、どうして「秋興八首」「詠懷古跡五首」「諸將五首」に拗體を選ばなかったのか。ここで夔州時代以前の七言律詩にまで視野を擴げると、そこにはある傾向が見いだせる。皇帝や朝廷に言及した「臘日」「紫宸殿退朝口號」「宣政殿退朝」、諸葛亮の祠堂に詣でた「蜀相」、最も親しい友人鄭虔との永訣を豫感した「送鄭十八虔貶台州司戶傷其臨老陷賊之故闕爲面別情見於詩」などには、いずれも拗體とよべるほど多くの韻律上の例外がみられない。どうやら杜甫は居ずまいを正して詩を作るときに拗律を避けるのではないか。また、嚴武に贈った一群の詩に韻律的な破格は少なく、杜甫にとって嚴武が遠慮のある相手だったことを推測させる。したがって、個々の詩作の〈場〉や内容や受け手を無視し

て拗律という形式を語ることに、あまり意味はない。

ここで、上元二年（七六一）の「老去詩篇渾漫興」（江上值水如海勢聊短述）、大曆二年の「晚節漸於詩律細」（遣悶戲呈路十九曹長）という有名な句を思い起こそう。一見したところ相反して見えるこの二句について、清の仇兆鰲（一六三八—一七二七）は、

「詩の韻律が精密（詩律細）」は配慮が綿密、「いつでも適當にやりすこす（渾漫興）」は執筆にきわめて熟練したという意味だ。熟練は綿密さに由来しているの<sup>35</sup>で、ふたつの句のニュアンスが一致しないわけではない。

と説明する。青韻字三十韻・小韻字十三韻の連用、律詩の奇數句末字の聲調への緻密な配慮といった技巧をさりげなく使える自信も、杜甫のさきの二句からは読み取れる。拗律は、「詩の韻律が精密」になった結果、〈場〉に配慮したうえで、實驗として選擇されたのだろう。他方、正格の「秋興八首」「詠懷古跡五首」「諸將五首」を、杜甫は自分の代表作として読み繼がれるべきものとして書き、それゆ

えに韻律を守ったのだろう。拗律が三百年後の詩人によって高く評價され、わざわざ模倣する詩派まで出るようになったのは、杜甫にとつて豫想外だったとは考えられないだろうか。

拗律の實驗を、杜甫はなぜ試みたのか。最後に、ふたつ  
のことを指摘しておく。

「漸於詩律細」と明言する杜甫が、書いた作品の音聲化にも敏感だったと假定しよう。杜甫の生きた八世紀の後半、中原地域の方言では平聲の陰陽調分裂（平聲が二分され、現在の北方方言の陰平・陽平の祖形が成立）、全濁上聲の去聲化（上聲・去聲の嚴密な區別が困難になる）などの現象が起き、四聲體系が崩れ始めていたことは、言語史的によく知られている。<sup>26</sup> 四聲の安定を前提とした平仄は、陰調・陽調の分裂、あるいは各聲調の高さの變化が起きただけで、聽覺的美の調和を破壊され、存立の基盤を失う。さらに、杜甫のように蜀での流寓生活が長く「秦・隴では去聲が入聲となり、梁・益では平聲が去聲に似ている」（陸法言「切韻」序）方言の多様性を現實に知る詩人にとつて、四聲・平

制御された逸脱（平田）

仄にもとづく韻律はもはや普遍的な優位性を確信させるものではなかっただろう。はるか後の時代になるが、劉大勳と王漁洋のつぎの問答がある。

問・蕭亭先生（張實居、一六三四～一七一三）が、平聲のなかの清濁、仄のなかの抑揚について教えてくだ  
さいましたが、どうしてもよく理解できません。

答・清濁とは、「通」と「同」、「清」と「情」の四字などで、「通」と「清」が清、「同」と「情」が濁です。仄の場合、入聲には平聲に近い字、上聲に近い字、去聲に近い字があります。まぜて使うようにしてこそ、抑揚高下の妙があります。これが古人の言う「一片宮商（鳴りわたる和聲）」にあたります。<sup>27</sup>

これにより、陰平と陽平を分け、入聲韻尾が弱化して平聲・上聲・去聲に接近・合流した清代の北方方言、特に出身地山東省の中心である濟南方言の體系を前提として王漁洋は詩を作っていたらしい、と分かる。聲調が變化してしまつたため、韻書の四聲を守るだけでは、もはや美しい響きを維持できないのである。また、江蘇吳江の人である李

重華（一六八二—一七五四）『貞一齋詩說』も、律詩を作るのに平仄だけを問題にするのは不充分で、「陰陽清濁」もよく考慮せねばならないと説いた。<sup>38</sup> 李氏の母語吳江方言の複雑な聲調體系からみると、ただ平仄のみという區別ではあまりに粗いからである。杜甫も、四聲や平仄が自らの母語や蜀の方言とあわなくなっていることに気がついていただろう。拗律の實踐をとおして、音聲化したときに美しい韻律を實現できるようにと摸索した可能性は、皆無ではない。

いまひとつは、「古」に對する杜甫の態度である。唐の玄宗期は、既成の字書や韻書の價值が疑われ、新しい言語規範形成が試みられた時代だった。玄宗の指示のもと、開元二十三年（七三五）の敕撰『開元文字音義』は『說文解字』以來の部首を大きく變更し、天寶三載（七四四）には『尚書』の「古文」を今文に改め、天寶年間（七四二—七五六）の末期からは「秦音（關中音）」にもとづく數種の韻書が新たに編纂されるのできことがある。<sup>39</sup> このような規範の不安定化に對抗して、あるべき古典への回歸を希求

する態度も現れてくる。

王力が、拗律という形式を「古詩風の律詩」と定義して、古詩風の律詩は、律詩風の古詩と逆の道を歩んでいく。古詩には近體詩の影響を受けたために律詩化の傾向がみられる。一部の詩人は、この状態では詩の格調がしだいに卑俗化すると考え、意識的に古典を模倣した。しかし、修正が行き過ぎてしまい、律詩さえも古詩化してしまった。<sup>40</sup>

と論じたのは卓見であろう。詩の世界が六朝風・唐風の修辭法や韻律で一色に覆われ、漢魏以前の本來の詩や學問が失われていくことへの抵抗だったという分析である。杜甫における古典回歸の徵證としては、「李潮八分小篆歌」「送顧八分文學適洪吉州」に示された古文字への關心、七言古詩の用韻にみられる『詩經』小雅・大雅の影が挙げられて、前者は韓愈「石鼓歌」の先蹤、<sup>41</sup> 後者は押韻の「再（古韻）化」<sup>42</sup> だとも考えられる。だとすると、杜甫の七言拗律は、單に詩の革新をめざしたのではなく、古來の傳統を強く意識しつつ、試行を重ねたことになるのだろう。調和の意識

的破壊は、同時に復古の努力だったかも知れない。

\* 杜甫の作品の引用には、主として續古逸叢書『杜工部集』（上海・商務印書館、一九五七年）を用い、必要な場合は錢謙益箋注『杜工部集』（康熙六年季振宜刊本）、郭知達『九家集注杜詩』（『杜詩引得』二、北平・燕京大學引得編纂處、一九四〇年）を参考に字を改めた。韻書は、宋濂跋を附した王仁昫『刊謬補缺切韻』唐寫本（宋跋本王韻と略稱）の影印本を用い、必要な場合に國立故宮博物院藏裴務齊正字本『刊謬補缺切韻』（以下、裴務齊本）を参照する。

## 註

- ① 葉嘉瑩「論杜甫七律之演進及其承先啓後之成就」（葉嘉瑩『杜甫秋興八首集說』上海・上海古籍出版社、一九八八年、一七―一七頁）。
- ② 葉嘉瑩前掲論文五〇頁。「杜甫の拗律、確曾爲後人開了一條門徑、使後人得了一個避免流於平弱庸俗的寫七律的法門。這一點就杜甫之七律對後世之影響而言、已是極可注意的一件事。不過、以拗折避平弱、畢竟只是別徑、謹守格律而能不流於平弱的作品、才是正格的更可注意的成就。」
- ③ このような夔州時代の杜甫の「正」を強く肯定した意見は、胡小石（一八八八―一九六二）も、はやく一九三四年ごろの講義ノートで語っている。胡小石「杜甫七絕詩論」（胡小石制御された逸脫（平田）
- ④ 拙稿「杜甫『秋興八首』」「詠懷古跡五首」「諸將五首」の韻律」（『太田齋・古屋昭弘兩教授還曆記念中國語學論集』東京・好文出版、一一三―一二二頁）。そこに掲げた王漁洋『律詩定體』にもとづく七言律詩の圖式は、三浦梅園のものよりやや詳しい。
- ⑤ 三浦梅園『詩轍』卷二（池田四郎次郎編『日本詩話叢書』第六卷、東京・文會堂書店、一九二二年〔東京・龍吟社、一九九七年影印本〕、一二九頁。以下に引用する『詩轍』の頁數は、この版による）。
- ⑥ 『詩轍』卷二、一三〇頁。引用にあたって、原文の表記に手を加えた。
- ⑦ 詹杭倫『方回的唐宋律詩學』北京・中華書局、二〇〇二年、八一―八二頁。
- ⑧ 三種とも『清詩話』（上海・上海古籍出版社、一九七八年新一版）所收。以下、『清詩話』はこの版。
- ⑨ 鄭健行「吳體與齊梁體」、『唐代文學研究』一九九四年、五八九―六〇二頁。
- ⑩ 三浦梅園は「獨立」を述語、「縹緲之飛樓」を目的語とする（『詩轍』卷五）。津阪東陽は「獨立縹緲之」が「飛樓」の修飾語だと讀む（『杜律詳解』卷中）。
- ⑪ 『重訂唐詩別裁集』卷十三（『唐詩別裁集』北京・中華書局、

論文集續編』上海・上海古籍出版社、一九九一年、二八二頁）

一九七五年、一九一頁)。「句法古體、對法律體、兩者兼用之」。

⑫ 『詩律兆』卷四(二六一頁)、卷五(二七七頁)、七言律詩偏格・結句一・「唯杜善用」。

⑬ 朱彝尊『曝書亭集』卷三十三「寄查德尹編修書」(四部叢刊初編縮本、二八四頁)。「昔者、吾友富平李天生之論矣・少陵自詔「晚節漸於詩律細」、曷言乎細? 凡五七言近體、唐賢落韻、共一紐者不連用、夫人而然。至於一三五七句用仄字上去入三聲、少陵必隔別用之、莫有疊出者。他人不爾也。」

查德尹は查嗣璫(一六五三―一七三四、查慎行の弟)。明らかに、發見者は李因篤(一六三一―一六九二)である。これを朱彝尊(一六二九―一七〇九)の發見だと誤傳する文獻は、清代以來非常に多い。朱彝尊が指摘したのは、李因篤説の例外となる杜甫の七言律詩が全部で八首だということ、その多くが誤刻に由来するということである。

⑭ 葉嘉瑩前掲論文四七―四九頁は、「白帝城最高樓」がどのように律詩の「正」「變」を一體化できているか詳しく説明しており、必ず参照すべきものである。

⑮ 『杜工部集』卷十五、頁五。

⑯ 聞一多「少陵先生交遊考略」(『聞一多全集(六)』、武漢・湖北人民出版社)、一四六頁。

⑰ 第四句の解釋は、説が分かれる。津阪東陽『杜律詳解』卷中の説によった。

⑱ 唐代の律詩の韻については、有坂秀世「唐音を辨ずる詞と韻目を諮詢する詞」(有坂秀世『國語音韻史の研究 増補新版』東京・三省堂、一九五七年、二五七―二五八頁)が古典的な論述。また拙稿『切韻 與唐代功令』(潘悟雲主編『東方語言與文化』上海・東方出版中心、二〇〇三年、三二六―三五六頁)を参照。

⑲ 「操」は宋跋本王韻で平聲「七刀反、持」、去聲「七到反、持」。寒泉で「全唐詩」を検索すると、李洞の七言律詩「宿成都松溪院」の「松持節操溪澄性、一炷煙嵐壓寺隅」(『全唐詩』卷七百二十三、北京・中華書局、一九六〇年、八二九八頁)で「操」は仄になる。「不」の平聲「甫鳩反、弗」の例は、杜甫「熱三首(其三)」の起聯「朱李沈不冷○○○○、彫胡炊屢新○○○○」(『九家集注杜詩』卷二十八、「杜詩引得」第二册、四三三頁)がある。

⑳ 『詩律兆』卷五(二七一頁)・七言律詩偏格變調・前聯一、卷四(一五三頁)・七言律詩正格變調・後聯二、卷五(一七七頁)・七言律詩偏格變調・結句二。

㉑ 王奎光「方回的吳體」詩論及其詩學意義(『文學遺產』二〇〇八年第四期、七八―八七頁)。

㉒ 仇兆鰲『杜少陵集詳註』卷十八「遣悶戲呈路十九曹長」注(『國學基本叢書』本、七册一二九頁(香港・香港太平書局、一九六六年影印本))。「朱瀚曰……杜則少時入細、老更橫逸耳」。朱瀚の生卒年は王娜「朱瀚、李燧」『杜詩解意七言律』

研究」(河北大學二〇一〇年碩士論文)による。

②③ 楊倫『杜詩鏡詮』卷十五「江南有懷鄭典設」(臺北・藝文印書館、一〇五二頁)の眉批「杜晚年七律頹然自放」。

②④ 『詩勲』卷二、一四一―一四二頁。唐代における七言律詩の發展については、張實居の説が郎廷槐『師友詩傳錄』(『清詩話』、一三三頁)に見え、そこでも「杜甫渾雄富麗、克集大成」と評される。また趙昌平「初唐七律の成熟及其風格淵源」(『中華文史論叢』一九八六年第四期)、莫勵鋒「杜甫評傳」(南京・南京大學出版社、一九九三年、一三九―二四〇頁)。

②⑤ 葛曉音「論杜甫七律『變格』的原理和意義」(『北京大學學報(哲學社會科學版)』二〇一一年第六期、六一―一九頁)。また、劉明華「完善與破棄―對杜甫『拗體』的思考」(『杜甫研究學刊』一九九七年第二期、一五―二〇頁)。

②⑥ 董文煥「聲調四譜圖說」に従い、一首全體が「拗」とされた作品だけを選んだ。

②⑦ 俞敏「永明運動的表裏」(『俞敏語言學論文集』北京・商務印書館、一九九九年、二八五―二九九頁)の二九七頁によれば、『切韻』所收の字の聲調ごとの比率は、平聲四六%、上聲十七%、去聲十九%、入聲十八%。この數字で計算すると、七律の奇數句末字に平上去入が各一回現れる確率は、でたらめに字を並べた場合でも約三二%に達する。

②⑧ 黃侃『文字聲韻訓詁筆記』(上海・上海古籍出版社、一九八三年)：「許敬宗奏定『切韻』、其爲詩亦不拘守『切韻』。杜

工部反而謹守。韓文公每於窄韻有意謹守、寬韻有意通協。蓋韓氏小學甚深、非宋人可比。」(一一七頁)。

②⑨ 『六書音均表』卷一「今韻同用獨用未允說」：「唐之杜甫孰精『文選』及庾信諸家、故所爲近體詩用五支韻者、凡二十七首、不雜脂之二字」。

③⑩ 三十韻のうち硯婷の二字は、宋跋本王韻・裴務齊正字本『刊謬補缺切韻』ともに未收。

③⑪ 小韻獨用には、齊梁陳隋を通じて三韻を超えた例がない。周祖謨『魏晉南北朝韻部之演變』(臺北・東大圖書公司、一九九六年、一一六〇頁)、李榮「隋韻譜」(李榮『音韻存稿』北京・商務印書館、一九八二年、一三五―二〇九頁)、一五九頁。

③⑫ 阮元本『周禮注疏』卷四十、頁六「行數千里馬不契需」釋文。

③⑬ 顧炎武『日知錄』卷二十一「古人用韻無過十字」は、杜甫に始まる過度に技巧的な押韻への批判として書かれた。

③⑭ 葉嘉聲前掲書、五〇頁。

③⑮ 仇兆鰲『杜少陵集詳註』卷十八「遣悶戲呈路十九曹長」注(『國學基本叢書』本、七冊一二九頁)〔香港・香港太平書局一九六六年影印本〕：「公嘗言『老去詩篇渾漫與』、此言「晚節漸於詩律細」、何也。『律細』言用心精密、「漫與」言出手純熟。孰從精處得來、兩意未嘗不合。」筆者は、津阪東陽『杜律詳解』巻中が言うように、心ならずも詩作ばかりが上



手になってしまったという自嘲と自負とをあわせ含む句として讀みたい。

- ③⑥ 有坂秀世「悉曇藏所傳の四聲について」(有坂秀世『國語音韻史の研究 増補新版』東京・三省堂、一九五七年、五九一～五九九頁。平山久雄「日僧安然『悉曇藏』裏關於唐代聲調的記載」(『平山久雄語言學論文集』北京・商務印書館、二〇〇五年、一一三～一四一頁)。拙稿「唐宋科舉制度轉變的方言背景」(『吳語和閩語的比較研究』上海・上海教育出版社、一九九五年、一三四～一五一頁)。上聲と去聲の區別がでなくなっても、平仄の判定には影響しない。ただし、隣り合う奇數句末に聲調を同じくする字が並んではいけない鶴膝病、あるいは下三仄(律詩各句の下三字に仄が三連續するのはかまわないが、上去入のふたつ以上の聲調をまぜなくてはならない)の回避にあたって、影響を與える。
- ③⑦ 劉大勳『師友詩傳續錄』(『清詩話』、一四九頁)・「問」・蕭亭先生嘗以平中清濁、仄中抑揚見示、究未能領會。」答・「清濁如『通、同』、『清、情』四字、『通、清』爲清、『同、情』爲濁。仄中如入聲、有近平、近上、近去等字。須相間用之、乃有抑揚抗墜之妙、古人所謂一片宮商也。」山東濟南方言は、古平聲が陰平と陽平に分かれ、古入聲は消滅して陰平・陽平・上聲・去聲に入っている。ただし、王漁洋の本籍地、山東省新城縣(現在の淄博市桓臺縣新城)では、韻尾を完全に失った入聲が聲調調類として残る(趙學玲『山東方言入聲調

研究』山東大學二〇〇三年碩士論文)。

- ③⑧ 『清詩話』、九三四頁。
- ③⑨ 王國維『觀堂集林』卷八「天寶韻英陳廷堅韻英張載考聲切韻武玄之韻詮分部考」。
- ④① 王力『漢語詩律學』(上海・上海教育出版社、一九七九年、四六三頁)・「古風式的律詩與入律的古風走的是相反的道路。古風因受了近體詩的影響、所以有入律的趨向；有些詩人認爲這樣則格調日卑、於是存心仿古、然而矯枉過正、連律詩都古化起來。」
- ④② 陳衍「杜園說杜平議」卷上(錢仲聯編校『陳衍詩論合集(上)』福州・福建人民出版社、一九九九年、九九三頁)。
- ④③ 『九家集注杜詩』卷十四(二一七頁)。
- ④④ 拙稿「音起八代之衰——復古詩論與元明清音韻學」(『中華文史論叢』第八五輯、上海・上海古籍出版社、二〇〇七年、一八一～二〇一頁)・同「回望中原夕靄時——失陷汴洛後的「雅音」想像」(『中國文學學報』第二期、香港・香港中文大學出版社、二〇一一年、一六五～一七五頁)。