

唐詩の韻律

——漢文訓読の彼方——

平山久雄

一 はじめに

2016年5月26日の東京大学文学部主催「第24回布施学術基金公開講演会(東洋の文化)」で表題の講演をさせていただいた。その原稿を研究室紀要に掲載してはとのお勧めを受けて、原文の文体を変えたほか、若干の追加や刪節、それに誤りの訂正を加えたのが本稿である。唐詩には大きく分けて韻律規則の厳しい近体詩(絶句・律詩・長律)と、それ以外の古体詩とがあるが、本稿は五言律詩を主な対象として、韻律規則その他、音声配置の工夫について知ることを述べてみたい。

二 律詩の韻律

二.一 脚韻ということ

漢文訓読で失われる韻律美の一番大きい要素は、近体詩には限らないが、押韻による繰り返しの美、同じ韻母が句末に繰返すことによる一種の快さ、これが訓読では失われてしまうことだ。唐詩に限らず中国の詩の、日本の和歌や俳句と違う特色は脚韻を踏むことである。日本語には単語や文節の始めの音を揃えるという頭韻の感覚はある。百人一首の中の「名こそ流れてなほきこえけれ」、或いは落語の「小言幸兵衛」など、天気予報の「名古屋から那覇まで」も二つの地名に何か特別な結びつきがあるような感じを与える。しかし句末の母音を揃える脚韻に対しては感覚が乏しいようだ。

これに対して中国では、脚韻を踏む習慣は『詩経』の詩から現代民間の歌謡に至るまで、実に根強い習慣である。中華人民共和国の国歌「義勇軍進行曲」の歌詞は現代の口語詩であるが、やはり脚韻を踏んでいる、ただ

-eng が -en と通押するのは作詞者の南方官話の影響であろう。

脚韻を踏むのはヨーロッパ語も同じ、昔中学で習った易しい英語の詩を思い出すと (Robert Louis Stevenson の *Bed in summer*)、

In winter, I get up at night, And dress by yellow candle-light.

In summer, quite the other way, I have to go to bed by day.

night と light、way と day が韻を踏んでいる。中国の詩もこれと同様で、同じ韻母、つまり母音 (と更にそれに続く子音) が同じであるような言葉を句の末尾に繰り返している。この点で中国には欧米と共通の文化がある。勿論押韻の規則は文化により異なり、中国でも時代や詩体により異なっている。

二. 二 声調について

しかし中国語には声調という特有の現象があって、これが韻律の基礎になっている。声調とは、漢字一字で表される一音節内部での高低抑揚の型のことで、それによって単語の意味が区別される。日本語の標準語アクセントは、複数の音節の間での高低差に関する型のこと、アクセントだけで区別される単語の数も声調より少ない。

かつての中国には平声・上声・去声・入声¹と呼ばれる四つの声調があった。故に四声と呼ばれる。入声は無声内破子音 [p],[t],[k] に終わる音節に特有の声調で、短くつまる調子であった。これは広東語など現代の南方方言からそう類推される。逆に平声・上声・去声の字は [p],[t],[k] に終わることはない。内破音とは、閉じるだけで開くことのない子音。英語 book の [k] などは、丁寧な発音では、閉じた後で更に開く外破子音である。

現代の標準中国語にも四つの声調があって、普通は番号で呼ばれる。しかし内実は昔と違って入声は末尾の子音を失って他に合流し、平声は第1声 (陰平声) と第2声 (陽平声) に分かれ、上声の一部が去声に変化して第4声となった。これらの変化は声母がかつて清音であったか濁音であっ

1 これらをヒョウショウ、ジョウショウ、キョショウ、ニッショウと呼ぶ人があるが、私はヘイセイ、ジョウセイ、キョセイ、ニユウセイと読んでいる。どちらでも良いと思う。ジョウセイ、ニユウセイは呉音と漢音の混用ではある。

たかの違いに従っている。第一表を参照していただきたい。「清濁」欄は唇音を例とした。例字には主に数詞を挙げた。類としての声調の区別を「調類」といい、その音調を「調値」という。官話方言では調類は入声由来の字を除いて安定しているが、調値は実に多様である。その例として北京と西安を挙げた²。入声は声母が清音の場合の変化が見かけ上では不規則だが、これは変調と類推、並びに方言間の借用が複雑に働いた結果である。

第一表 四声と現代北京・西安声調との対応関係

四声	平声			上声			去声	入声 (p, t, k に終わる)		
清濁	清	濁		清	次濁	全濁	p, p ^h	清	次濁	全濁
	p, p ^h	b, m		p, p ^h	m	b	b, m	p, p ^h	m	b
例字	三, 千	頭, 麻		九	五	在	四, 二	一, 七, 八, 百	六, 万	十, 学
北京	第1声 高平	第2声 高昇		第3声 低降昇	第4声 高降		第1, 第2, 第3, 第4	第4声		第2声
西安	低降	低昇		高降	高平		第1声			第2声

二. 三 五言律詩の平仄規定

この平・上・去・入の四声は、中国南北朝の齊梁時代に沈約 (441-513 年) とその仲間たちが、漢字にはこの四つの音調区別があるのに気づき、これらを適切な位置に配列して均衡の取れた美しい詩のリズムを作るべきだと主張した。そういう努力が重ねられた結果、絶句や律詩という近体詩の韻律が完成したのは唐代の前半、七世紀から八世紀にかけてだと言われる。

近体詩の韻律は、五言律詩を例として、下記のように纏められている。平声を○で、上・去・入の仄声を●で記した。この図式は唐詩に関する書物によく紹介されている。1,5 等の数字は句の順序を示す。必ず押韻する必要がある字には傍線をつけた。

平起式 1,5 ○○○●● 2,6 ●●●○○

3,7 ●●○○● 4,8 ○○●●○

仄起式 1,5 ●●○○● 2,6 ○○●●○

3,7 ○○○●● 4,8 ●●●○○

2 西安を参考に挙げるのは入声の変化規則が北京と明瞭に違うからで、長安方言の末裔という意味からではない。現代の西安方言は唐代の長安方言とは関係が薄いようだ。

平起式とは第1句の第2字が平声字である形式、仄起式とはそれが仄声字である形式、第1字ではなく第2字の平仄に基づく理由は下記の(二)を参照されたい。実際の作品では仄起式の方が多く作られている。第1句の第2字が●で始まると第8句の末尾が○○になり、ゆったりと終わる感じが得られるからだろう。後述するように平声はクセのない音調であった。

隣り合う奇数句と偶数句、例えば第1句と第2句を「聯」と呼ぶ。律詩は4聯8句から構成される。平起式も仄起式も前半2聯と後半2聯は同じ平仄配置が繰り返すが、第2聯と第3聯が共通に対句だという点で前半と後半が重ねられている。この二つの対句は文法構造が同じではない。

押韻の有無を除いて1聯内の2句は平仄配置が基本的に反対(この条件を「対」という)、2聯に跨る2句は平仄配置が基本的に同じ(この条件を「粘」という)という「正反-反正-正反-反正」の関係がある。歴史的には一句のなかで平仄配置の整った律句がまず作られ、それに句間の規則である「対」と「粘」の習慣が加わって律詩の韻律が完成した。但し「粘」の関係には例外がやや多い。

近体詩の押韻は平声で韻を踏むのが原則である。仄声で韻を踏む例もある。有名な孟浩然「春暁」は上声「暁・鳥・少」で押韻、柳宗元「江雪」は入声「絶・滅・雪」で押韻しているが、全体から見ると少数なので、その平仄には触れない。

七言詩の場合は、上掲の平仄図式の上に二字が加えられる。平起式の上には仄声二つが加わって仄起式となる。仄起式の上には平声二つが加わって平起式となる。七言詩では平起式の作品が多く見られることになる。

韻律規則には若干の変更が許される場合がある。

(一) 第1句が押韻する場合(五言詩の場合は比較的少数)の変化。

平起式○○○●●は○○●●○にして、平声字の過剰を回避。

仄起式●●○○●は●●●○□にして、「下三平」(句末の平声字三連続)を回避。

(二) 各句第1字の平仄は変更しても可。第1字○を●に変えた場合、同聯で対する句の第1字●を○に変えてバランスをとる(第1字●を○に変えた場合はバランスの必要なし)。○○●●●を●○●●●にする

場合は、「孤平」(平声字の仄声字間での孤立)を避けて更に●○○●●とする。

(三) 仄起式第7句の○○○●●は○○●○○としても可。この場合は孤平が許される。律詩における過度の均整を末尾近くで崩したいとの心理から生まれた許容規則か。「特殊形式」と呼ばれるが、結構多く使われている。この場合、第1字の○は●に変えないのが普通。例：惟○憐○一○燈○影●、万●里○眼●中○明○(錢起「送僧歸日本」第7句・第8句)。第7句以外の奇数句にも使われるが比較的少ない。

なお、平声は所属する字の数が多く、上・去・入の仄声全体にやや勝る程で、平仄という二分法が成立する基礎になっている。

二. 四 近体詩の実例

近体詩の実例として、杜甫の三十歳ごろ、現存する杜甫の一番早い時期の作品「登兗州城樓」を挙げる。これは山東省泰山の南南西八十キロほどの兗州という都会、そこの幹部職員に任じていた父親の許を訪れ、城門の樓上から周囲の風景を眺望し、古人の遺跡に思いを馳せた作品である³。

- 1 東○郡●趨○庭○日● 2 南○樓○縦●目●初○
 3 浮○雲○連○海●岱● 4 平○野●入●青○徐○
 5 孤○嶂●秦○碑○在● 6 荒○城○魯○殿●餘○
 7 従○来○多○古○意● 8 臨○眺●獨●躊○躇○

この詩の平仄韻律は上記近体詩の仄起式に合っている。第1・第4・第5・第8句の第1字が●ではなく○であるのは、上記の許容事項(二)に該当する。ただ8句とも○で始まる結果となって、やや単調な印象を与えたかも知れない。第2聯・第3聯のほか第1聯も対句となっている。

律詩は、平仄規則のほかに韻母・声母各々の重複を回避するのが望ましいとされる、つまり

(一) 一聯10字の中に同韻母の字が重複してはいけない、但し疊韻語を除く。

(二) 一聯10字の中に同声母の字が重複してはいけない、但し双声語を

3 この詩の解釈については前野直彬注解『唐詩選(上)』326-328頁など参照。

除く。

「登兗州城樓」詩はこの条件を(一)(二)各一点を除き満足している。(一)の違反は第5句「孤」と第6句「魯」が平仄は異なるが同韻母[o]であること、(二)の違反は第7句「来」と第8句「臨」が同声母[l]であること。

次に李白の絶句「秋浦歌 其十五」を挙げる⁴。これは「白髮三千丈」で有名な作品。これも完全に平仄規則に合っている。第3句の第1字○を●に変えた代わりに第4句第1字は○になっている。

白●髮●三○千○丈● 綠○愁○似●箇●長○

不●知○明○鏡○裏● 何○処●得●秋○霜○

近体詩と対比される古体詩の例として杜甫の「望岳」を挙げる⁵。これは「登兗州城樓」と同じ時に作られた作品。やはり五言八句、全く同じスタイルに見えるが、平仄の配合が非常に違う。

1 岱●宗○夫○如○何○ 2 齊○魯●青○未○了●

3 造●化●鍾○神○秀● 4 陰○陽○割●昏○暎●

5 盪○胸○生○曾○雲○ 6 決●毗○入●埽○鳥●

7 会○当○凌○絶○頂● 8 一●覽○衆●山○小●

この詩が近体詩でないことは、平仄の分布を一見して明らかだ。近体詩で嫌われる孤平が第2句・第4句・第6句・第8句に出てくる。もっとも、第2聯と第3聯が対句であることなど、いくらか近体詩に似たところがある。杜甫はこの時代からいろいろな試みを詩形の上でも行っているわけだ。若者の壮大な志を述べるには古体詩の方が適していたのかも知れない。

二.五 四声の調値

唐詩の韻律において上声以下の三声が「仄声」に纏められて、韻律規則の上で平声と対置される、それは何故か。平声は比較的長く、仄声は比較的短く発音される、つまり長短の区別と一般には思われているようだ。

当時の四声の調値を考えるには、文献資料が参考になる。四声の姿を描写した古い文献で現在に遺されているものを第二表にまとめた。

4 この詩の解釈については川合康三『新編中国名詩選(中)』201-202頁など参照。

5 この詩の解釈については川合康三『新編中国名詩選(中)』236-238頁など参照。

第二表 四声の調値に関する古代文献の描写

沈約の命名	平声	上声	去声	入声
空海『文鏡秘府論』天卷引 劉善經『四声指帰』中沈約 「答甄公論」（興膳宏訳注『文 鏡秘府論』104 頁）	春為陽中、 德澤不偏、 即平声之 象。	夏草木茂 盛、炎熾 如火、即 上声之象。	秋霜凝木 落、去根離 本、即去声 之象。	冬天地閉 藏、万物 尽収、即 入声之象。
『文鏡秘府論』西卷引『文筆 式』（興膳訳注 726 頁）	平 声 哀 而 安。	上 声 厲 而 举。	去 声 清 而 遠。	入 声 直 而 促。
『樂府詩集』「上声歌」注引 釈智匠『古今樂録』		上声歌者、因 上声促柱得名。		
安然『悉曇藏』卷五の表（袁）	平声直低。	上声直昂。	去声稍引。	入声径止。

四声の命名者沈約たちが用いた平・上・去・入という名称は、「平」は平声に、「上」は上声に、「去」は去声に、「入」は入声に、という具合に各々の声調に属するように工夫されている。平声という声調をもつ漢字は何百・何千とある、その中から特に「平」を選んだのは、たとえ大まかにでも比較的“平ら”といえる姿を平声が有したからだと考えるのが妥当だろう。「上」は「ウエ」という普通の意味では去声に読むが、「昇る」という動詞の意味では上声に読むので⁶、上声の名称としての「上」は「昇る」の意味で、上声は大まかに言って“上昇調”であったと解釈される。これから見ると四声の名称は大凡「名は体を表わす」ように付けられていた。しかし去声の「去」「立去る」とは一体何だろうか。これは暫く疑問として、入声は内破子音 [p],[t],[k] の閉鎖と一緒にオトが何処かに入りこむように消えてしまうのを「入」と言ったのであろう。

二番目の『文鏡秘府論』は弘法大師空海が九世紀初めに編纂した書物である。ここに引用された沈約の文章には、四声が四季に譬えられている。平声は春で「陽中」即ち「陽の気が中程で」「德澤偏らず」、上声は夏で「燃えるように熱い」、去声は秋で木の葉が散りゆく如く、入声は冬で万物すべて活動を停止すると形容されている。四声の高低抑揚をここから推し量るのは残念ながら難しい。

6 この読分けは第一表に見える上声全濁 → 去声の声調変化の結果現代では失われた。

三番目の『文筆式』は初唐ころの書物と考えられているが、その描写はやや具体的である。「安」「挙」「遠」「促」は平・上・去・入の名称と同じく、いずれもその声調の字から選ばれている。去声の「遠」は形容詞としては上声に読むが、動詞としては去声に読む⁷。「遠」はオトが「遠ざかる」という動詞の意味に使われている。

上声の「厲」即ち「ハゲシ」という形容については『楽府詩集』——これは北宋に編纂された詩集——その第四十五卷に「上声歌」七首というのがあり、それに六世紀陳の智匠『古今樂録』の注釈が引用されている。「上声歌は、上声が促柱であるのに因んで名付けられた」という。「促柱」の「柱」は琴のコトジのこと、「促柱」はコトジをきつく絞ること、更にそこから奏でられる激しく甲高い音色、つまり上声は声を絞って甲高く発音された、そういう甲高いメロディをもつ歌を上声歌と呼んだという意味である。ここから上声は「声を絞って発音される甲高い上昇調」だと分かる。『文筆式』はそれを「厲而挙」と形容したのだ。

去声の「遠ざかる」という描写を裏付けて呉れるのが、時代は百年余り降るけれども、『悉曇藏』に旧来二家の第一として挙げられている「表」の声調の描写で、これに「去声稍引」とある。『悉曇藏』は比叡山の僧侶安然が著した悉曇学の書物で(880年完成)、その中に当時日本に伝承された中国語声調にふれた箇所があり、その「旧来二家」の第一「袁」(「表」は誤写と見られる)という人物——西暦735年十八、九歳で遣唐使吉備真備に伴われ来日した袁晋卿と考えられている——その人の伝えた声調の様子が「平声直低」などと書かれている。これから見ると平声は低い、或いは下る声調——「低」を形容詞と読むか動詞と読むかの違い——、上声は『文筆式』と同じく上昇調、去声には「やや引く」即ち少し引き延ばして発音する感じがあり、これは「去る」や「遠ざかる」と関係づけられる。去声が少し長めに発音されたことは、八世紀に不空が梵字に漢字をあてた資料からも分かる。例えば短母音 a を表わす梵字を「阿_上」、長母音 ā を表わす梵字を「阿_{去引}」と書いている、i と ī についても同様。「上」は短母音を、「去」は長母音を表わす注釈になっている。但し長母音の場合更に「引」を付け

7 この読み分けは現代では失われて第3声に統一された。

るのは、去声が梵語長母音ほどには長くはなかったためであろう。

こうして見ると、沈約が平・上・去・入を春・夏・秋・冬に譬えたことには、四声説の批判者である甄琛を説得するために、それなりの真实性(まことらしさ)があったはずだ。中国古典語の文章表現には、対象を分析的にではなくても、大づかみに而も的確にそれを表現するという特色があると思う。沈約の手紙や『文筆式』の表現もその一例と言えるかも知れない。

四声の調値推定に関しては金田一春彦「日本四声古義」、頼惟勤「漢音の声明とその声調」いう労作が同じ1951年に発表された。日本に伝えられた漢音の背景にあった中国語声調の推定である。これらを上記文献資料の示すところに加え選択して、六朝から唐代中頃に至る間の標準的な発音における声調調値を次のように推定したい。調値の表記は五度制により最低音を1、最高音を5とする。“*”は推定音の印である。

平声：クセ無し。緩降調：*31(声母清音)；低平調：*11(声母濁音)

仄声：クセ有り。上声：高昇調、緊喉⁸、短め：*’35

去声：低昇調、やや長い：*24

入声：短促調：*4(声母清音)：*2(声母濁音)

平声が声母濁音の場合に低平調 *11 であったと推定するのは、濁音が喉を緩めて発音する性質であったために、*31 の発端が自然に下がったと見るからである。つまり平声は声母が清音か濁音かによって少し姿が違っていて、今日の第1声と第2声の萌芽が既に生じていたが、主観的には必ずしも気付かれていなかったろう。

平声は自然の発音に近く、クセのない声調、上声・去声・入声はそれに対して各々にクセのある声調だったのではないか、クセのある声調三つをまとめたものが「仄声」に相当する。言語学の用語を借れば、平声は unmarked(無標)の、発音努力の比較的少ない tone、上・去・入声はそれぞれに marked(有標)の、発音努力の比較的大きい tone であった。平声の字数が仄声のいずれよりも断然多いのは無標音の通性にも合う。近体詩の韻律が平仄で規定されるのは、クセのない音調とクセのある音調とをバランスよく配合する努力の結晶であったとすることができる。

8 “緊喉”は喉頭緊張を伴うこと、“”で表わす。

去声を低昇調と推定するのは、第一表に見られるような上声全濁から去声への変化（文献では八世紀から始まる）を説明し易いためである。九世紀では上声と去声の調値が接近していたらしい。唐末に盛んとなる詞の韻律では上声と去声の通押が珍しくない。

去声は発音がスウッと急速に衰えてゆく、いわば「頭でっかち尻すぼみ」の特色をもつ緩やかな上昇調で、それを沈約は「去」と表現したと察せられる。但し沈約時代の去声はまだ長くはなかったかも知れないが⁹、強さについて「尻すぼみ」の特徴をもっていたらしい。

上に記した四声調値は、昇りが二つあるのに高平らがいないなど、些かバランスを欠いた体系になっている。しかし資料の示す所からはどうしてもこうなる。唐詩の解説書では、平声の平ら、上声の昇りに対して、去声は現代北京と同じく降りと説明することがあるが、根拠に乏しいようだ。

今一つの問題は、上記の調値推定が南朝齊梁の時代から盛唐長安に至るまで、南北を通じて三百年あまり変化がなかったとの前提に立つことである。南朝の標準音は本来東晋南渡により齎されたので、更に長い期間にわたり声調調値がほぼ安定していたことになろう。唐以後の調値変化の幅は大変大きく、現代どの方言も上記推定の姿からは各々に大きな変化を経ている。これについても、その前提をそのまま受け止めるしかない。なお、唐代士大夫階層の長安方言は文化水準の高かった東の洛陽などから移植されたと考えられている。

二．六 仄声内同声調の反復回避

近体詩の韻律は平仄で説明されるが、仄声という言い方は実は後から用いられたもので、『文鏡秘府論』所載の詩律書では「平」或いは「平声」に対し「上・去・入」或いは「上・去・入声」と表現されている¹⁰。そして、上・去・入声の間には同声の反復を嫌う習慣があった。仄声を◆＝上声、▲＝去声、▼＝入声に分けて標示する。該当する字に下線を引く。挙例は「登兗州城

9 七世紀までの梵語字母対音では長母音に平声字を当てることが多い。

10 少数だが「去上入」と表現する資料もあり、これは上声が短めで去声が長めであったのを反映するだろう。

楼」より。

(一) 第2字と第5字の同声調(蜂腰病)を回避。

東○郡▲趨○庭○旦▼ 孤○嶂▲秦○碑○在◆

(二) 隣接2聯非押韻句(第1句と第3句など)末字の同声調(鶴膝病¹¹⁾)を回避。

1 東○郡▲趨○庭○旦▼ 3 浮○雲○連○海○岱▲ 5 孤○嶂▲秦○碑○在◆

7 従○来○多○古◆意▲

(三) 第2字より第4字までの同声調2連続(齟齬病)を回避。

縦▲旦▼ 野◆入▼ 魯◆殿▲ 眺▲獨▼

後に挙げる杜甫「春望」でも、(一)(二)(三)みな避けられている。(二)について、試みに『唐詩選』の五言律詩67首を調べると例外は12%、同声調の比率は機械的には33%あるはずなので、明らかにそれを避けていると分かる。『唐詩三百首』の五言律詩80首では例外17%。時期や作者により例外率は違うかも知れない。上引の錢起「送僧帰日本」の末句「万里眼中明」の「里眼」は上声の連続、(三)の中では最も重い違反である¹²。

二.七 韻律と表現

このように押韻と平仄規則のほか、対句への要求、更に同一声母・同一韻母の重複回避、仄声内の声調区別など、実に多岐にわたる配合規則があって、律詩は精緻に構成された工芸作品にも譬えられる。

これまでに複雑な韻律規則があると、あまりに窮屈で良い作品を作れないのではと心配される。しかし実はそうではない、韻律の苛酷な要求により言語表現が磨かれるのである。韻律自体、はじめから先験的に存在したものではない。作者たちが表現と音調を洗練する努力の結晶として生み出されたものである。優れた詩人は律詩の厳格な韻律を媒介に言語表現を雕琢して、その過程で詩想も観察も一層深められたに違いない。ある意味で自由ほど不自由なものではなく、制約は却ってその人本来の才能を開花させ

11 王力『漢語詩律学』(第一章第11節)はこれを「上尾病」という。

12 『文鏡秘府論』西巻では「齟齬病」につき上官儀の説として「犯上声是斬刑、去入亦絞刑」という(興膳訳注655-658頁)。上声のもつ「厲」の性質が原因であろう。

る。芭蕉が仮名十七字の短詩形の中に深く広い世界を表現した、それと同様の働きを、近体詩の韻律は果たしたのではないだろうか。

三．音声と意味

三．一 音声の象徴作用

ところで、詩の言葉には、単語やフレーズの意味と、それを表わす音との間に自然な響きあいを求める傾向がある。先に頭韻の例に挙げた百人一首藤原公任の和歌では、「タキのおとは - タエて」と破裂音 [t] が続いて、その後に「ナリぬれど - ナこそ - ナガレて - ナホきこえけれ」と、それが同じ部位の鼻音 [n] に変化して重ねられる。無声破裂音 [t] は滝と「絶ゆ」の断絶にふさわしく、柔らかな音色の有声鼻音 [n] は、滝の水音が絶えた今もなお、その名声が流れ伝わっている様子を形象化している。誰かの文章でこういう分析を読んだ記憶がある。

はじめに紹介した英語の詩も、この見方から眺めるとなかなか面白い。“I get up at night.”での破裂子音の連続は、主人公の少年が慌ててベッドから起き上がる様子を彷彿させ、“And dress by yellow candle-light.”では一転して滑らかな [l] 音が連続し、蠟燭の明かりの揺らめく様子が思い浮かぶ、そういう工夫があるように見える。この点も恐らく既に指摘されているだろう。

著名な言語学者ロマン・ヤコブソンはヨーロッパ語の詩を対象にして面白い分析を行っている。詩とは何か、それは音声の意味を象徴することだという。彼によれば、かつてアメリカの大統領選挙でアイゼンハウアー陣営の用いた標語“I like Ike.”も一種の詩であり、[ai] と [aik] が [laik] の中に重合して、支援者と候補者との一体感を醸すのに成功している。

三．二 中古漢語音の推定方法

中国の詩にもこういう工夫はあるに違いないが、過去から現在に至る発音変化が大きいために、古典詩を現代語で読んでもそれが伝わらないのではないか。そこで、唐詩ならば唐時代の発音に基づいて、音声上の意識し

た、或いは無意識の技巧を観察する必要がある。

唐時代の標準的な発音は大体のところは推定できる。隋の時代 601 年の韻書『切韻』には、当時の標準的な発音に存在した音節の区別が記録されている。『切韻』自体は亡佚したが、その内容は北宋の官撰韻書『広韻』に継承された。『広韻』には『切韻』における 3600 余りの音節が同音字のグループの形で保存され、個々の音節には反切で発音がつけられている。例えば「東」とその同音字には「徳紅切」と標音されている。「徳」が声母、「紅」が韻母を表わす。声母を例にとると、「徳」に対しては「多則切」、「多」に対しては「得何切」とある。そこで「東」「徳」「多」（「得」は「徳」と同音）は同じ声母をもっていたと知られる。このような作業と整理の結果として当時区別された声母と韻母の数が分かる。声母は約 40、韻母は声調を捨象すると約 90 が帰納される（いずれも数え方により異なる）。これらの声母・韻母がどのように発音されたのか、それを推定する仕事をはじめて体系的に行ったのがスウェーデンの東洋学者 Bernhard Karlgren（高本漢）で、日本・朝鮮・ベトナムの漢字音と現代の中国語諸方言にもとづいて、それら声母・韻母の一つ一つをうまく説明できるような音声を、音声学の知識を駆使しながら推定した。1915 年のことで、優れた中国語訳があつて参照されている。これが「中古漢語」Ancient Chinese といわれる発音体系である。ただカールグレンの推定作業には不備もあり、中国・日本をはじめ世界の学者がその修正に努めている。

ところが八世紀李白・杜甫の時代になると発音に少し変化が起こっていたことが種々の資料から分かる。日本漢字音の中の漢音もその一つ、中古漢語の濁音声母が清音で写され、鼻音声母が濁音で写されている。これらをまとめて論じたのがフランスの学者 Henri Maspéro（馬伯樂）の 1920 年の論文で、その中国語訳は比較的最近出版された。

三.三 杜甫「登兗州城樓」について

唐代の変化を加味した発音をまず「登兗州城樓」の第 4 聯に付けてみよう。なるべく普通の音声記号を使うが、うまく行かないところもある。だいたい此のあたりと思ってほしい。推定音を示す“*”は省略。

從○ 來○ 多○ 古◆ 意▲ 臨○ 眺▲ 獨▼ 躊○ 躇○
 ts^hioŋ¹¹ lai¹¹ ta³¹ ko³⁵ ʔi²⁴ lim¹¹ t^hɛw²⁴ t^howk² t^how¹¹ t^hə¹¹

子音のあとに小さいhがあるのは息の出る音即ち有気音の印、上の曲がったhはノド鳴りのような音を伴う印で、これが付いた子音は元は濁音だったが、八世紀頃には清音になり、ただ濁音だった名残としてノド鳴りの要素を後ろに含んでいたらしい。下端を結んだ[t]は[i]の音色を帯びた[t]で、普通の[t]とは当時区別されていた。

ただ、これはあくまでも推定音であって、「大体こんなところ」という但し書きを付けねばならない。音価推定はある程度の中をもたざるを得ない。同じ無声無気音でも、北京のように柔らかい音と、多くの南方方言のように硬い音とでは随分印象が違うが、過去の時代の無声無気音がそのどちらであったか知ることは難しい。また仮に唐時代の発音が非常に精密に復元され、それを音声記号で細かく書き記すことができたとしても、発音者の“なれ”の問題があるはずだ。例えば現代の日本語をアクセントも含め精密に音声記号で書き表したとして、日本語を知らない外国人にそれを読ませた場合、どれほど日本語らしく聞こえるだろうか。従って、推定音を唐詩に書き添えても、それを口で読んで“鑑賞”するわけには行かない。それを眼で眺めて概念的に音声の仕組みを考え、作者の工夫を推察する手がかりになればよい。しかし“眺める”といっても、実際に声に出さないことには聴覚的イメージの得られないことがあるから、自分で発音してみるのも無意味ではないだろう。

「登兗州城樓」の第4聯は上記のように標音してみるとなかなか良くできている。第7句では終りに子音のない開音節の字¹³が三つ続いて、秦時代の碑、漢の宮殿の遺跡など眼前に遠望される風景の中に作者の懷古が広がる様を表しており、第8句では逆に、最後の押韻字以外は、[m]や[w]のように唇を閉じる、或いは窄める韻尾が続き、声母は[l],[t^h],[t^h],[t^h]、いずれも舌先で作る子音が重ねられ、作者が城樓の上を立ち去りがたく往復

13 現代中国諸方言に共通の特色として、母音の後に韻尾のない韻母は、声調やストレス等の条件が同じならば、韻尾のある韻母と同じ長さに発音される。過去の中国語も同じであったろう。それを示すために標音では半長音記号“ː”を付けた。

するイメージがよく表されている。双声語「躊躇」以外は同声母の重複を類似音の連続により際どく避け、そこから逆に音と意味の響き合いを創り出している。双声語で重なる $[t^h]$ に向って $[l] > [t^h] > [t^h] > [t^h]$ という具合に音声が一層近づいてゆく、そこから生み出されたであろうリズム感に注意したい。訓読では勿論、現代語で読んでもこの工夫は伝わらない¹⁴。その他の部分でも、内容との象徴関係は必ずしもないが、吟じて心地よいための工夫がなされている。例えば第2句の「南樓縦目初」 $nam^{11} low^{11} tsiowŋ^{24} m'bowk^2 t\check{s}ia^{31}$ における唇音韻尾の連続など。第3句の「海岱」 $hai^{35} t'ai^{24}$ は同声調の同韻母から成る正規の疊韻ではないが、声調の違う同韻母が重複する亜疊韻と言うべきもので、第4句の「青徐」 $t^h\epsilonŋ^{31} s'ia^{11}$ が同部位の類似声母の重複する亜双声であるのとは見事な対比を構成している。

三・四 李白「白髮三千丈」句について

李白「秋浦歌」の「白髮三千丈」 $p^h\check{a}k^2 fat^4 sam^{31} t^h\epsilon n^{31} t^h\check{a}ŋ^{35}$ についても触れておきたい。この句の平仄は●●○○●なので、その○○の部分に数詞を入れるとすれば「三千」しかない。数詞の平仄分布は非常に偏っていて平声の字は「三」と「千」のみである（第一表の例字を参照）。その後に来る度量詞は「丈」のほかに「尺」も考えられるが、「尺」は「髮」と同じ入声字なので前記「蜂腰病」を犯すことになる。音声の上からも「三千尺」 $sam^{31} t^h\epsilon n^{31} ɣ^h\check{a}k^4$ では具合が良くない¹⁵。 $ɣ^h\check{a}k^4$ は母音 $[ɛ]$ が前舌母音で、明るく小さい印象を与える。これに対して「丈」 $t^h\check{a}ŋ^{35}$ の $[a]$ は奥舌母音で、暗く深く大きい印象を与える。 $[ŋ]$ もまた曖昧で深い音色をもっている。この詩句は、秋浦の水面に漂う白髮の影をどこまで伸びているやらと見立てて、それを「三千丈」と表現したと解される。「丈」 $t^h\check{a}ŋ^{35}$ はその感じに適合していたであろう。

14 因みに第8句を現代北京方言・蘇州方言・広州方言で標音すると次のようになる。『漢語方言字彙 第二版重排本』による。北京 $lin^{35} t^hiau^{51} tu^{35} t\check{s}ou^{35} t\check{s}u^{35}$ 、蘇州 $lin^{24} t^h\check{a}^{412} do^{23} zy^{24} zu^{24}$ 、広州 $lem^{21} t^hiu^{33} tuk^2 ɣ^h\epsilon u^{21} ɣ^hy^{21}$ 。

15 李白は「三千尺」も使っている。七言絶句「望廬山瀑布」第3句「飛流直下三千尺」、これは滝の遠望である。

但し、この詩はここで詩律上大きな犠牲を払っているように見える。訓読では勿論、現代中国語で読んでも（濁音声母が声調によって異なる変化を遂げたために）気付かれないが、「丈」^{tʰian³⁵}は第2句の韻字「長」^{tʰian¹¹}と声調以外は全く同音である。一聯10字の中にこの種の異調同音字が重複するのは「正紐を犯す」¹⁶として忌避されるが、句末で押韻字と重複するのは一層大きな欠点であろう。これをそのまま欠点と見るか、それとも、「丈」が尺度に関して“+”の意味要素をもつという「長」との共通性を巧みに利用して、前半2句の印象を更に鮮明にする効果を生んでいると見るか、意見の分かれるところであろう。

三. 五 杜甫「春望」について

同じ見方から、私がかねて面白いと思っているのは杜甫「春望」である。

国▼ 破▲ 山○ 河○ 在◆	城○ 春○ 草◆ 木▼ 深○
kwək ⁴ pʰa ²⁴ ʂæn ³¹ hʰa ¹¹ tsʰai ³⁵	ʂʰien ¹¹ ʂʰyn ³¹ tsʰaw ³⁵ mʰbowk ² ʂim ³¹
感◆ 時○ 花○ 濺▲ 涙▲	恨▲ 別▼ 鳥◆ 驚○ 心○
kam ³⁵ ʂʰi ¹¹ hwa ³¹ tsien ²⁴ lyi ²⁴	hʰən ²⁴ pʰiet ² tɛw ³⁵ kiən ³¹ sim ³¹
烽 火◆ 連○ 三○ 月▼	家○ 書○ 抵◆ 万▲ 金○
fowŋ ³¹ hwa ³⁵ lien ¹¹ sam ³¹ ŋgyat ²	kæ ³¹ ʂiə ³¹ tɛi ³⁵ van ²⁴ kim ³¹
白▼ 頭○ 搔○ 更▲ 短◆	渾○ 欲▼ 不◆ 勝○ 簪○
pʰæk ² tʰow ¹¹ saw ³¹ kæŋ ²⁴ twan ³⁵	hʰwən ¹¹ jyok ² fow ³⁵ ʂiən ³¹ tsim ³¹

この詩は大変有名だが、杜詩の中では最上の作品ではないと言われる。「抵万金」などやや安易な表現かも知れない。その句では声母[k]が一句の中に「家」「金」と重複する。[k]の重複は第2聯にも見られる。第1句で「破」「河」が異調同韻母[ɑ]であるのも好ましいことでない。詩律の細部に拘泥しない率直な詩であることに、この詩の良さがあるのかも知れない。

しかし音声の配合からみると、確かに面白いところのある作品である。第1句では「山」を除いて中舌・奥舌の母音が連続する。声母もまた、「国」「破」「河」の[k], [pʰ], [hʰ] それに「山」の捲舌音[ʂ] も、籠もった暗い音色

16 『文鏡秘府論』興膳訳注 635-637 頁。

の子音である。これらを重ねた後に第2句の前半では、[ɣ^h],[ɣ^h],[ʈ^h]と口腔の前方で発音されて明るい音色の子音が続き、第1句の意味・音声の暗さと対置される。人が亡国を嘆くなかで、自然には春の明るさが戻ってきた、この対比が音声配置の上でもうまく表現されている。「春」「草」で有気音が二つ続くのも春の輝きを一層つよく表すかのようだ。そして後半「草木深」では [aw],[owk],[im] 三つの韻母、それらの母音と韻尾、いずれも開口度が大から小へと収斂してゆく、そのリズムが快く感じられる¹⁷。「草」は一方では「城春」から子音の明るさを承け、他方では第1句の奥舌母音連続による暗さを承け、両者を統一して韻字「深」の [im] へと導いてゆく、こういう仕掛けになっている。要するに「草木深」の三字は、作者の亡国の悲哀と、巡りきた春の燦めきと二つの要素を内部に含んで、韻字「深」[im³¹]を媒介として詩全体の基調を形成している。もし「草木」の「木」を「樹」[ɣ^hy²⁴]にするならば、表現が散文的になってしまう。

声調配合の上では、偶数句の真ん中三字目「草」「鳥」「抵」「不」いずれも上声であるのが注意される。最後の「不」は実は上声か去声か入声か区別しにくい特殊な言葉である¹⁸。現代諸方言で「不」は一般に入声由来となっている。北京・蘇州・広州みな然り¹⁹。「春望」の「不」が入声 [fət⁴] だとしても声母が清音なので高めに発音されたであろう。この詩は偶数句の真ん中に緊張した高音が少なくとも前三回は規則的に出てくるわけで、高い支柱の連なりが大きな吊橋を支えるのと同じように、詩全体の格調を支えているのではないだろうか。「渾欲不勝簪」の各字みな口の開きのやや小さい母音であるのも、作者のつぶやきを象徴するかに思われる。

17 「木」の韻母は普通 [ok] と推定されている。[owk] は私の考え。平山「中古漢語の音韻」146 頁の表記に基づく。「草木深」の現代北京・蘇州・広州方言の発音を記すと、北京 t^hau²¹ mu⁵¹ ʂən⁵⁵、蘇州 t^hæ⁵² mo²³ ʂən⁴⁴、広州 ɣ^hou³⁵ mok² ʃəm⁵³。

18 『広韻』は更に平声の音を載せる。王力『漢語詩律学』（第一章 12.8 節）によると平声の音は句末に用いられて疑問を表わす場合である（例：「安穩不」安穩ナリヤイナヤ）。

19 『漢語方言字彙』によると、北京 pu⁵¹、蘇州 pi²⁴、広州 pe⁵。北京「不」が第4声の前で旧入声字「一」「七」「八」と同じく第2声に変調することに注意。

四 終わりに

ある音声が特定のある印象を人に与えるということは、心理学的にも興味をもたれている現象である。『音声学大辞典』「音象徴」sound symbolism (144 頁) の解説を抜粋してみる。

文学作品 (特に韻文) においての音声効果に関して音象徴ということがある。例えば開口母音 [a][ɔ][e] などが多ければ明るい、おおらかな印象を、[i][e] などの前舌母音が多ければ鋭い印象を、[u][o] などの奥舌円唇狭母音が多ければ暗い印象を与えるなどである。

たまたま図書館でみつけたのだが、西原忠毅『音声と意味』は、主に英語と日本語について音象徴の働きを論じている。子音にせよ母音にせよ、発音するときの口腔即ち口むろの形状の大小が、そのような感じに関わっているらしい。

音と意味の響きあいという観点から中国の古典詩を眺めることには、まだ十分に注意が払われてはいないようだ。こじつけに陥らないように慎重に考える必要があるが、まだまだ面白いことがありそうな予感がする。

本稿に引用した文献は前世紀のものが多く、これは私の不勉強の故でもあろうが、文系の学問の中にはこのように進み方の遅い分野、良く言えばゆっくりと熟成される分野もあって、私は幸いその恩恵を蒙っている。

参照及び参考文献

王力『漢語詩律学』、新知識出版社、上海、1958 年。

(書評：小川環樹「王力『漢語詩律学』」、『小川環樹著作集』第一巻、筑摩書房、1997 年、もと 1958 年)。

小川環樹『唐詩概説』1958 年、中国詩人選集別巻。岩波文庫、2005 年。

川合康三『新編中国名詩選(中)』、岩波文庫、2015 年。

金田一春彦「日本四声古義」、寺川喜四男他共編『国語アクセント論叢』、法政大学出版局、1951 年、所収。

興膳宏訳注『文鏡秘府論』、『弘法大師空海全集』第五巻、筑摩書房、1986 年。

興膳宏『中国詩文の美学』、創文社、2016 年。

高本漢著、趙元任・李方桂・羅常培合訳『中国音韻学研究』、商務印書館、

- 長沙、1940 年。縮印本：北京、商務印書館、1994 年。
- 高島俊男「律詩の『子類特殊形式』について」、『東方学』四十輯、1970 年。
- 西原忠毅『音声と意味』、松柏社、1979 年。
- 馬伯樂著、聶鴻音訳『唐代長安方言考』、中華書局、北京、2005 年。
- 平山久雄「中古漢語の音韻」、『中国文化叢書①言語』、大修館書店、1967 年、112-166 頁。
- 平山久雄「唐代音による唐詩の朗読』について」、『漢文教室』120 号・121 号、1977 年。
- 平山久雄「唐時代の音韻と唐詩」、『新しい漢文教育』22 号、1996 年。
- 前野直彬注解『唐詩選(上)』、岩波文庫、2000 年。
- 水谷真成「梵語音を表わす漢字における声調の機能 — 声調史研究の一資料」、『名古屋大学文学部二十周年記念論集、1968 年。水谷真成『中国語史研究 — 中国語学と印度学との接点』三省堂、1994 年、所収。
- ロマーン・ヤーコブソン「言語学と詩学」、ヤーコブソン著、川本茂雄等共訳『一般言語学』、みすず書房、1973 年。
- 頼惟勤「漢音の声明とその声調」、『言語研究』第 17・18 号合刊、1951 年。
- 『中国音韻論集・頼惟勤著作集 I』、汲古書院、1989 年、所収。
- 李思敬著、慶谷寿信・佐藤進編訳『音韻のはなし — 中国音韻学の基本知識』(訂正版)、光生館、1995 年。
- 『音声学大辞典』、日本音声学会編、三修社、1976 年。
- 『漢語方音字彙』(第二版重排本)、北京大学中国語言文学系語言学教研室編、語文出版社、北京、2003 年。