

近体詩の平仄式と構句法

松尾善弘

はじめに

1989年秋、奈良は平城京二条大路溝跡から出土した木簡（縦12.4センチ、幅7.3センチのヒノキ板）に記されていた漢詩（天平9年AD737ごろの作と推定される）を、各新聞紙上では、「見事な七言絶句」との見出しをつけ次のように解説していた。

（訓み下し例）

山東■南落葉錦
巖上巖下白雲深
独对他郷菊花酒
破涙漸慰失侶心

山東■南 落葉の錦
巖上巖下 白雲深し
独り他郷の菊花の酒に対し
涙を破^{はら}ひ漸く慰む侶を失ひし心

「——山の東、（一字不明）の南は落葉の錦／岩山の上、下には白雲深く／独り他郷で菊花の酒に向かい／涙をぬぐい 友（または妻）を亡くした心を慰める

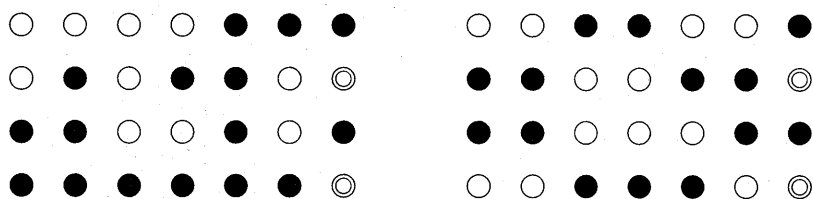
一文字だけ、板が敗れて欠損していたが、訳した奈文研では、小高い山に入り菊花を浮かべた酒を飲む重陽の節句の折、古里を離れた人物が詠んだと推定している。

起承転結が整い、一、二、四句の「錦」「深」「心」が韻を踏んでおり、作者はかなりの心得を持った人物といえそう。当時は中国の詩文集「文選」（6世紀前半）などから漢詩を学んだが、唐詩によくみられるように、感情が率直に表現されている。——」

残念ながらこの解説は、①詩形式の判定、②押韻字の判定を間違えており、③欠損字の推定を怠っている。

①この漢詩は確かに1句7文字（言）4句構成の作品であるが、下にみるように押韻法を除いて平仄上は全く近体詩の諸法則を踏まえていないので、音韻的には単なる漢字の羅列にすぎない古体詩作品といわねばならないのである。

cf. [平一仄]型基本平仄式



平仄上の基本原則「二四不同二六対」「反法」「粘法」を全く顧慮しておらず、つまりは中国語音としての弁えが皆無であり、近体詩の範疇に入れて七言「絶句」と称することはできないのである。

但し、このことから直ちに、この漢詩の作者が大和人であったと判断するのは早計であろう。何故なら例え作者が中国人であったとしても、この時期は平仄法など近体詩作詩法が整った初唐期とそう離れていないので、それらを修得する間がなかった人の作品とも考えられるからである。

②この詩は「深shēn・心xīn」が下平12侵qīnの韻で押韻しており（◎印）、「錦jīn」は上声26寢qǐnの韻（●印）である。

もし、解説者が言うように、この「錦」も押韻しているとみなすとすれば、とりも直さず、この詩の作者が日本漢字音の知識しか持ち合わせていない大和人であったということの意味することになり（錦キン・深シン・心シン）、大変失礼なことにもなりかねない。とりあえず、この詩には「七言短古形式」の作品という詩形称号を奉っておくことにしよう。

③平仄法を無視した古詩形式ではあるが、この詩の初二句が対句をなしていることに気付けば、初句3字目が「山」であることを見抜くのは造作もないことだ。山東山南／巖上巖下 落葉錦／白雲深 逆説的になるが、これも一種の「対句の効用」であろうか。

I 章 近体詩の作詩法

I-1 押韻・平仄

漢語の言語学的特徴の一つは、その表記道具である漢字が一形一音一義を具え、原則として一字がワードとなる単音節語であることである。普通、これを音節S、声母C、韻母V（介音M、主母音V、尾韻E）に声調Tを加えて次のように定式化する。

$$S = CMVE/T$$

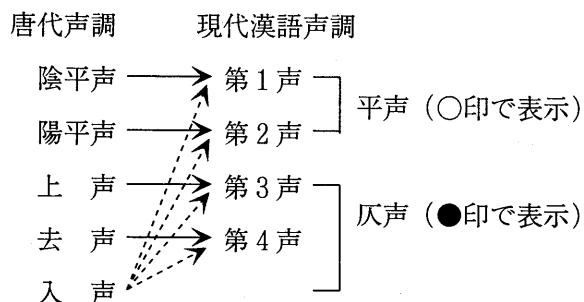
押韻とは、句末の字にこのMVE/Tの部分共有する漢字グループ内（韻目）の字を配して作るという意味である。

通常、漢詩は偶数句末の字に韻を踏ませるが、第一句末字に押韻させることもある。古体詩の

場合、押韻字は平声字仄声字どちらでもよく、長い詩であれば「換韻」することもある。近体詩の場合は「平声字押韻」に限られ、「一韻到底」が原則である。

漢語の最大の特徴は、一つ一つの漢字の字音に声調という高低抑揚アクセントを持つことである。現代漢語では、それらを第1声（陰平声55 ㄇ）、第2声（陽平声25 ㄩ）、第3声（上声214 ㄩ）、第4声（去声 ㄩ）と呼ぶ。唐代の字音には、この平上去声に加えて入声音（語尾に-p、-t、-kを伴う発音）があり、それぞれ陰陽に分かれて合計8声調あったと目されている（現在、広東語等にその名残りがみられる）。

唐代ごろの声調と現代漢語の声調の変化を図示するとほぼ次のようになる。



消滅してしまった声調の中でも、入声音字の判別は頗る重要事となる。現代漢語音にはその片鱗さえ残っていないからである。現代中国人はその一字一字の判別を辞書に頼るしかないが、面白いことに我われ日本人はその判別を瞬時にやってのけることができる。日本の漢字音が唐代のそれをほぼそのまま伝えて現在に至っており、特に入声語尾-p・t・kは日本漢字音のルビを振るとき、-フ(p)・ツ(t)・ク(k)・チ(t)・キ(k)で書き表したからである。蝶(*tie p→テフ)月(*kuat→ガツ)曲(*kiok→キヨク)日(*riet→ニチ)的(*tek→テキ)

平仄とは、高く平ら（1声）或いは尻上り（2声）に発音する漢字のグループを平声（上平15、下平15の韻目に分類）に、中だるみ式（3声）の発音の字（上声29韻目）や尻下り（4声）の発音の字（去声30韻目）及び語尾に塞音(p・t・k)を伴っていた入声字（17韻目）を仄声（仄とは片寄った、クセのあるという意。従って平声字に比べ語感としてはやや重くなる）にグルーピングして、すべての漢字を平と仄に二大分類した称呼なのである。

I-2 五七言句のリズムと平仄型

五言句は2/3で切れてリズムをとり、原則として意味上の切れ目ともなる。

トントノ／トントノ・トンフ・フフ 又は、

トーン・トーン／トントノ・トンフ

七言句は2/2/3と切れて、

トントノ／トントノ／トントノ・トンフ

のリズムになると考えられる。つまり、両者とも基本的には4分の4拍子になるのではないだろ

うか。

リズムの基本は2拍であり（1拍ではリズムを成さない）、その時、その2拍は平声なら平声同士（トントン○○）、仄声なら仄声同士（ドンドン●●）の整然とした2拍子になる筈である（トンドン○●、ドント●○は雑然としてせわしない）。3拍の時は、2・1と1・2の平仄の並び方が考えられる（トントン・ドン○○●、ドンドン・トン●●○／トン・ドンドン○●●、ドン・トントン●○○）。

これらを組合せて表示してえみよう。

	〈七言〉	〈五言〉
○ ○ ● ● ○ ○ ●	〔平起仄終り〕型	〔仄—仄〕型 A
○ ○ ● ● ● ○ ○	〔平起平終り〕型	〔仄—平〕型 B
● ● ○ ○ ● ● ○	〔仄起平終り〕型	〔平—平〕型 C
● ● ○ ○ ○ ● ●	〔仄起仄終り〕型	〔平—仄〕型 D

七言句〔平—仄〕型の平仄とリズムは、トントン／ドンドン／トントン・ドンとなり、上2拍をとり去った後半部分がそのまま五言句〔仄—仄〕型の平仄とリズムになる。以下、同じである。つまり、七言〔平—仄〕型は、五言〔仄—仄〕型に上2字を加えたものであり、七言〔平—平〕型の上2字をとったものが五言〔仄—平〕型になるということになる。

仮にこれらに上からABCDの符号を付けると、五七言とも初句A型の詩は、これに「反法」と「粘法」並びに「偶数句末平声押韻（近体詩の場合）」の規則を加味すれば、ACDBの構成となる。同様に初句がB型であれば、BCDB。初句C型なら、CBAC。初句D型なら、DBACの並びになるわけだ。

「起り」とは初句1字目のことであるが、この平仄式を指して言う時は2字目の平仄に着目して呼ぶ。何となれば1字目は「一三五不論」の付加規則により不確定要素（逆の平仄になっている可能性）が強いが、2字目は「二四不同二六対」の大原則により（「二四六分明」）、絶対的だからである。

「終り」とは初句末字の平仄を言うものだが、上図に見る通り、平仄四基本形式すべてを間違いない判断するためには「起り」と同時に必ず「終り」を言わなければならないのである。

補足すると、七言詩ではその9割方までが〔平—平〕型と〔仄—平〕型作品であり、逆に五言詩の9割が〔平—仄〕型と〔仄—仄〕型作品である。いま、それらを「正格」作品と呼ぶとすれば、それぞれ残る反対型の詩が「変格」作品ということになる。

I-3 平仄の諸法則

「二四不同二六対」(「二四六分明、一三五不論」)

一句の2字目と4字目を反対の平仄に、2字目と6字目を同じ平仄にして作る。2字目と4字目と6字目は必ずこの規則に合致するようにする(「二四六分明」)。その代り、1字目3字目5字目は自由にしてよいというのが「一三五不論」だが、注意すべきはこれはあくまで条件付き許可規則であって、あとは野となれ山となれという無原則な許可規則ではないことである。つまり、次に述べるいくつかの禁忌事項を犯さない範囲内でその自由が許されるのであり、仮に基本型にそぐわない平仄に作ったときは、逆にその1・3・5字目を使って二句の平仄総数が同数になるように手を打たねばならないのである。これを「救拯」という。

「救拯」法

基本型で見る通り、五言句だと一二句の平仄数は5:5、七言句だと7:7になる。即ち、奇数句と偶数句の二句の平仄総数は同数になる。五言絶句であれば全20文字中の平:仄は10:10、七言絶句ならトータルして28文字中、平:仄は14:14になる。

今、初句を〔平・仄〕型○○●●○○●で作ろうとしたが、1字目がどうしても●でしか作れない。その時、3字目の●を○にして相殺して平仄数を元に戻す●○○●○○●。これは同一句内での救拯であるが、二句にわたる救拯の手もある。即ち、二句1字目●を○にして作ればよいわけだ○●○○●●○。

「下三連(平・仄)を忌む」「孤平・孤仄を忌む」

五七言句とも、下三字が○○○(下三平)或いは●●●(下三仄)になることを忌む。同じく、下三字が●●●(孤平)或いは○●○(孤仄)の形にならぬように作らねばならない。特に「下三平」と「孤平」は大禁忌事項である。

「一三五不論」の付帯条件によって、一見、平仄の自由度が緩和されているようだが、これら諸規則を犯さぬようにして作るとき作家がどれほどの重圧を受けていたか察するに余りあるものがあるのだ。

「反法」と「粘法」

一句と二句、三句と四句(奇数句と偶数句)の平仄を反対にして作るのが「反法」、二句と三句(偶数句と奇数句)の平仄を同じくして作るというのが「粘法」の規則である。

同じくするといっても、1字目から7字目(5字目)まで完全に同じになることはなく、上4字(2字)はくつつくが(「頭粘」)、5(3)字目と末字はくつつかない(「尾不粘」)。

二句と三句の「粘法」の規則を犯しねじれ現象を起こしたものを「失粘」、同じく、1・2句か3・4句で「二四不同二六対」の規則を犯し「反法」にひずみ現象を起こしたものを「拗体」と呼ぶ。

近体詩作品は以上の諸規則をすべて念頭に置いて作るわけだから、作詩家がそれによってどれ

ほどの制約を受けて腐心したかはもはや述べるまでもあるまい。察するところ、五言詩と七言詩を比べた場合、語数が少ない分むしろ五言詩の方が作句上は難渋したのではないだろうか。

I-4 五七言句の句構造

散文の文章構造（文法）に比べ、韻文の句構造は、接続詞や助字など不要不急の文字を極力排除して作ってある分、却って漢語文法の骨格部分を残した基本構造になっていると言えるだろう。平仄・押韻などとの関係で倒装句になったり、同一語の重用を避けたり、主語（人称代名詞など）を省くなど、一見、奇矯に見える表現句も、元をただせば、作家が枝葉を切り捨て根幹部分のみの表現に徹して勝負しようとした結果に外ならない。肝心なことは、その表現によって作者が万人に自己の意思を伝達できると踏んだことである。

幸い、漢語文法の骨格は歴史的にもそう大きな変化はなく、古代漢語の文や句の主要構造は現代漢語のそれと‘差不多’だと考えてよい。以下、主要構造を六種に整理してみた。

- | | |
|---|--|
| [I] { S-P (N) } 名詞述語句 | [I'] { A是B } 構造句 |
| [II] { S-P (V) } 動詞述語句 | [II'] { S <介詞連語> V } 介詞構造句 |
| [III] { S-P (形) } 形容詞述語句 | |
| [IV] { S-V-O } 動目構造句 | [IV'] { S-V-O ₂ O ₁ } 二重目的語句 |
| [V] { S _{II} ・S _I -P (形・動・名) } 主述述語句 (多主語句) | |
| [VI] { S _{II} -V-S _I } 処動構造句 (存現構造句) | |

[I] 名詞述語構造句 [I'] A是B構造句

日常生活で使われている会話文には名詞のみを並べる名詞述語文が多い。金銭のやりとり、
这个多少錢？／这个三百块钱。時刻や天気を尋ねる、現在几点钟？／現在三点半。天気怎麼樣？
／今天晴天。年令や出身地を尋ねる、您高寿？／我八十岁。你哪人？／我山東人。などなど。

但し、現代漢語で名詞述語文と言え、普通、判断詞「是」を使った文を言う。我是山口大学
二年級学生。この事実は、我われ人間が社会生活を営む上で、最も簡潔に意思伝達する形式が
[I] であり、少し複雑化した時に「是」を使って明瞭化する [I'] の形式をとると考えてよ
いだろう。

唐詩作品、なかでも五言句などはこの「名詞」をバンバンと並べる形の句構造をとるものが多
い。

- 長安——一片月、万戸——〈搗衣〉声（李白「子夜呉歌」） [I]
故国——三千里、深宮——二十年（張祜「宮詞」） [I]
長安如夢裏、何日是帰期（李白「送陸判官…」） [I']

兩三星火是瓜州（張祜「題金陵渡」）〔Ⅰ′〕

唐詩の中でよく使われるこの名詞述語句構造は、簡潔で力強く、しかも読む者により豊かなイメージを喚び起こす作用を持っていると言えそうだ。

〔Ⅱ〕動詞述語句 〔Ⅱ′〕介詞構造句

動詞が述語になっている構造句。

山空／松子——落、幽人——〈応末〉眠（韋応物「秋夜寄丘二十二員外」）〔Ⅱ〕

落葉——聚〈還〉散、寒鴉——棲〈復〉驚（李白「三五七言」）〔連動式Ⅱ型句〕

介詞連語が主述の間に入り込んだ構造句もこの類に含めて考えてよいだろう。

（暮）〈從碧山〉下、山月〈隨人〉帰（李白「下終南山」）〔Ⅱ′〕

〔Ⅲ〕形容詞述語句

秋風——輕、秋月——明（李白「三五七言」）〔Ⅲ〕

客舍——青青／柳色——新（王維「渭城曲」）〔Ⅲ〕

以上、述語が名詞の場合〔Ⅰ〕、動詞の場合〔Ⅱ〕、形容詞の場合〔Ⅲ〕に3分類した。

次の〔Ⅳ〕は〔Ⅱ〕の発展したもの、〔Ⅴ〕は〔Ⅲ〕の発展したものと考えればよい。

〔Ⅳ〕動目構造句 〔Ⅳ′〕二重目的語構造句

羌笛——〈何〉須——怨楊柳、春風——〈不〉渡——玉門関（王之渙「出塞」）〔Ⅳ〕

〈閩中〉少婦——〈不〉知——愁、〈春日〉凝一粧／上——翠桜（王昌齡「閩怨」）〔Ⅳ〕

〔S-V-O〕は漢語の中核をなす構造であり、ふだん目にする文章の7～8割までがこの構文であるといっても過言ではない。唐詩の句構造としても頻繁に出てくる形である。ただ、目的語Oと言っても、対象を指したり目的物であったり場所語であったり、時には原因・理由や方法・手段を言うなどバラエティに富む。二重目的語の場合も〔S-V-O₁O₂〕になったり〔S-V-O₂O₁〕になったり、直接目的語O₁と間接目的語O₂の位置が入れ替わることもある。更に、現代漢語と同じように〔S-V-O/S-V-O〕の兼語式構造句もまま見受けられ、使役動詞（教）を使った兼語式表現句も多い。

〔Ⅴ〕主述述語句（多主語句）

もともと〔Ⅲ〕が発展して主語が二つになった形のものが主述述語構造句であるが、述語が動詞や名詞のものも多く、目的語を前置して主語化したもの、場所詞や時間詞を並べて複数主語にしたものも含めてこの〔Ⅴ〕類に入れておこうと思う。

紅樹・花〈迎・曉露〉開（張祜「集靈台其一」）〔Ⅴ／Ⅱ〕

姑蘇城外・寒山寺／〈夜半〉鐘聲一到一客船（張繼「楓橋夜泊」）〔Ⅴ／N〕

二十四橋・明月夜／玉人〈何処〉教くく吹一簫（杜牧「寄揚州韓綽判官」）〔Ⅴ／Ⅳ′〕

回樂峯前・沙一似一雪／受降城外・月一如一霜（李益「夜上受降城聞笛」）〔Ⅴ／Ⅳ〕

[VI] 処動構造句（存現構造句）

〔場所詞／時間詞—V—主体語〕の構造をとり、自然現象を描写する時によく使われる。
[IV] に酷似した構造なので間違いやすいのであるが、初めに場所詞や時間詞（S_{II}）が来て、動詞は「有」や「生」など存在・出現・消滅の意味を持つ存現動詞であること、その動詞の主体となる語（S_I）が最後にくるといふ特徴がある。

淥水—明—秋日／〈南湖〉—採—白蘋（李白「淥水曲」）[VI]／[IV]

玉楼—天半—起—笙歌（顧況「宮詞」）[I]／[VI]

野渡—無—人／舟〈自〉横（韋応物「滁州西澗」）[VI] [II]

次の句に使われている「生」は普通の動詞であるが、

独憐・幽草〈澗辺〉生（韋応物「滁州西澗」）[II]

次の句の「生」は存現動詞である。

日・照・香炉—生—紫煙（李白「望廬山瀑布」）[IV]／[VI]

I-5 「対句」成立の三条件

漢詩は原則として奇数句偶数句の二句一対で一まとまりを成す。そのため、普通、奇数句末に読点（、）、偶数句末に句点（。）を打つものである。このことは中国の陰陽二元論を象徴して面白いが、二句一対で（更にペアーの一対で絶句が成立）一構成となる様子は、すでに平仄の成り立ちの項で見た通りである。

わが国では昔から絶句の構成を指して「起承転結」と称し説明する方法がとられてきたが（そのため、わが国では各句末に読点も句点も打たない）、それはあくまで句の意味上からいう解説法であり、音韻の側面も含めた総合的な称し方ではなかったのである。

この隣り合う一組の二句を「対句」にするためには、①平仄上 ②構造（文法）上 ③語義上の三点にわたってそれぞれ対照的に作らねばならない。近体詩の場合、①の条件があるため、そのない古体詩に比べ作詩の際どれほど難渋したか、その苦勞が偲ばれることは前述した。

例えば「はじめに」で取り上げた漢詩の一二句は「対句」であると言ってよいが、それはあくまで古体詩としての謂であって、①の条件を満たしてはいないのである。

山 南 山 東 落 葉 錦、 ○ ○ ○ ○ ● ● ●

巖 上 巖 下 白 雲 深。 ○ ● ○ ● ● ○ ◎

「二四不同二六対」の大原則も「反法」の規則も配慮しておらず、初句は下三仄を犯している。しかし、②③の条件は満たして見ただけにはむしろ素人受けするきれいな対句になっている。漢詩は音読してその平仄式を点検しなければ、とりわけ近体詩作品の真価は分からないという所以である。次の一例でもってその証左としよう。

岐 王 宅 裏 尋 常 見、 ○ ○ ● ● ○ ○ ●

崔九堂前幾度聞。 ○ ● ○ ○ ● ● ◎ (杜甫「江南逢李龜年」)

II 章 近体詩作品の平仄式と句構造

II-1 七絶〔平-平〕式／五絶〔仄-平〕式作品例

<table border="0" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>◎</td></tr> <tr><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td><td>◎</td></tr> <tr><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td></tr> <tr><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>◎</td></tr> </table>	○	○	●	●	●	○	◎	●	●	○	○	●	●	◎	●	●	○	○	○	●	●	○	○	●	●	●	○	◎	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="border: 1px solid black; padding: 2px;">七 絶</td> <td style="padding: 0 10px;">／</td> <td style="border: 1px dashed black; padding: 2px;">五 絶</td> </tr> <tr> <td colspan="3">〔平-平〕型／〔仄-平〕型</td> </tr> <tr> <td colspan="3">〔仄-平〕型／〔平-平〕型</td> </tr> <tr> <td colspan="3">〔仄-仄〕型／〔平-仄〕型</td> </tr> <tr> <td colspan="3">〔平-平〕型／〔仄-平〕型</td> </tr> </table>	七 絶	／	五 絶	〔平-平〕型／〔仄-平〕型			〔仄-平〕型／〔平-平〕型			〔仄-仄〕型／〔平-仄〕型			〔平-平〕型／〔仄-平〕型		
○	○	●	●	●	○	◎																																						
●	●	○	○	●	●	◎																																						
●	●	○	○	○	●	●																																						
○	○	●	●	●	○	◎																																						
七 絶	／	五 絶																																										
〔平-平〕型／〔仄-平〕型																																												
〔仄-平〕型／〔平-平〕型																																												
〔仄-仄〕型／〔平-仄〕型																																												
〔平-平〕型／〔仄-平〕型																																												

七言絶句の〔平起り平終り〕型平仄式は上2字を取り去るとそのまま五言絶句の〔仄起り平終り〕型平仄式となる。初句末が「平」だから、「近体詩は平声押韻」の原則に従って二・四句末と共に押韻する。各句とも「二四不同二六対」を全うし、「下三連」「孤平・孤仄」なし。一句と二句、三句と四句は「反法」、二句と三句は「粘法」に従う。平仄字数は一二句、三四句でそれぞれ7 : 7 / 5 : 5、トータルして14 : 14 / 10 : 10となる。

帰 雁 錢 起 瀟湘何事等閑回、 水碧沙明兩岸苔。 二十五絃彈夜月、 不勝清怨却飛來。 (上平十灰韻)	<table border="0" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr><td>○</td><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>◎</td></tr> <tr><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td><td>◎</td></tr> <tr><td>●</td><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td></tr> <tr><td>●</td><td>○</td><td>○</td><td>●</td><td>●</td><td>○</td><td>◎</td></tr> </table>	○	○	○	●	●	○	◎	●	●	○	○	●	●	◎	●	●	●	○	○	●	●	●	○	○	●	●	○	◎
○	○	○	●	●	○	◎																							
●	●	○	○	●	●	◎																							
●	●	●	○	○	●	●																							
●	○	○	●	●	○	◎																							

初句3字目仄が平になった。救拯の手を打っていないので平 : 仄は8 : 6。四句1字目と3字目は同一句内で救拯。三句3字目は救拯していないが一句と相殺し合って平仄字数は全体で14 : 14に戻っている。

瀟湘ヨ〈何事ゾ等閑ニシテ〉回ル〔II〕
 水ハ碧ニ〔III〕／沙ハ明ラカニ〔III〕／兩岸ハ苔ムシタリ〔II〕
 二十五絃(デ)夜月ヲ彈ズレバ〔IV〕
 (汝ハ)清怨ニ勝ヘズ〔IV〕／〈却リテ〉飛ビ来リシナラン〔II〕

初句は瀟湘が主語で回が述語動詞、何事・等閑(何様に、何食わぬ様子で)は〈状語〉。二句

は典型的な〔Ⅲ〕〔Ⅱ〕の構造句である。

cf. 沅湘日夜東流去、不為愁人住少時。(戴叙倫「湘南即事」)

三句の主語は(人)であろうが、四句の主語は詩題の(帰雁)で、〔Ⅳ〕／〔Ⅱ〕の句構造と考えられる。

行 宮 元 稹					
寥 落 古 行 宮、	○	●	●	○	◎
宮 花 寂 寞 紅。	(●)	○	○	●	◎
白 頭 宮 女 在、	●	○	○	●	●
閑 坐 說 玄 宗。	(○)	○	●	●	◎
(上平一東二冬韻)	○	●	●	○	◎

三四句の1字目は両句で救拯。従ってこの詩は初句1字目のみが基本型に倣る(がむしろこの方が見た目にも美しい)完璧な作品に仕上がっている。

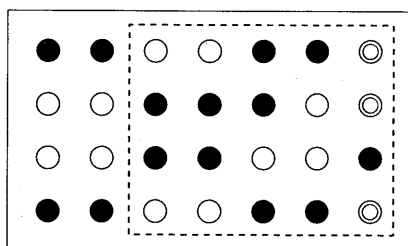
寥落タリ古ノ行宮〔Ⅲの倒装形〕

宮花〈寂寞トシテ〉紅ナリ〔Ⅲ〕

〈白頭ノ〉宮女在リ〔Ⅱ〕

閑坐シテ〔Ⅱ〕／玄宗ヲ説ク〔Ⅳ〕

Ⅱ-2 七言〔仄一平〕式／五絶〔平一平〕式作品例



(七絶)／(五絶)

〔仄一平〕型／〔平一平〕型

〔平一平〕型／〔仄一平〕型

〔平一仄〕型／〔仄一仄〕型

〔仄一平〕型／〔平一平〕型

渡桑乾

賈島

客 舍 并 州 已 十 霜、 ● ● ○ ○ ● ● ◎

帰 心 日 夜 憶 咸 陽。 ○ ○ ● ● ● ○ ◎

無 端 更 渡 桑 乾 水、 ○ ○ ● ● ○ ○ ●

卻 望 并 州 是 故 郷。 ● ● ○ ○ ● ● ◎

(下平七陽韻)

〔仄起平終り〕型基本平仄式に1字も違背することのない完全無欠の作品である。だが、あまりにも疵のない作品は心なし却って窮屈な感じを覚えるのは人間性のなせるわざであろうか。

并州ニ客舎スルコト〔Ⅳ〕〈已ニ〉十霜〔Ⅰ〕

帰心ハ〈日夜〉咸陽ヲ憶フ〔IV〕

〈端無クモ〉 〈更ニ〉 渡ル桑乾ノ水〔IV〕

〈卻リテ〉 并州ヲ望メバ〔IV〕／是レ故郷〔I'〕

初句は客舎并州〔IV〕が名詞化し主語となって〔I〕構造句となる。

四句も〈却〉望并州〔IV〕の并州（O/S）が主語となり（兼語式）〔I'〕構造句となっている。本来、生れたところが故郷であるが、長年住みなれたところが「故郷」となってしまったと言っているのだ。

汾上驚秋 蘇頲

北 風 吹 白 雲、	●	○	○	●	◎
万 里 渡 河 汾。	(○)●	●	(●)●	○	◎
心 緒 逢 搖 落、	○	●	○	○	●
秋 声 不 可 聞。	(●)○	○	●	●	◎

（上平十二文韻）

初句、同一句内の1字目と3字目で救拯。但し、軽微な違反だが「孤仄」となってしまった。従ってこの作品も三句1字目のみが‘愛すべき’違反となった完璧型の平仄作品である。

〈汾上〉 秋ニ驚ク〔IV〕

北風 白雲ヲ吹き〔IV〕

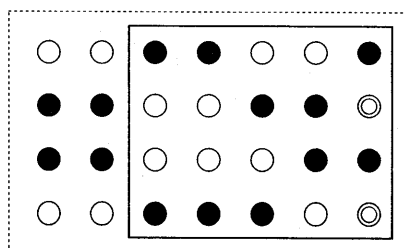
〈万里〉 河汾ヲ渡ル〔IV〕

心緒 搖落ニ逢ヒ〔IV〕

秋声 聞クベカラズ〔IVの倒装〕

二句は、万里も（さすらって）きて、今、汾河を渡るところの意だが、平仄（押韻）の関係で転倒して「河汾」になった。それを「黄河」と「汾河」の意味でとらえなくともよいことは、詩題の「汾上」（汾河のほとり）も証明している。

II-3 七絶〔平-仄〕式／五絶〔仄-仄〕式作品例



（七絶）／（五絶）

〔平-仄〕型／〔仄-仄〕型

〔仄-平〕型／〔平-平〕型

〔仄-仄〕型／〔平-仄〕型

〔平-平〕型／〔仄-平〕型

七絶〔平-仄〕式と〔仄-仄〕式作品は量的にも極めて少ない。そういう意味でこの二式を

「変格」とすれば、逆に五絶〔仄一仄〕式と〔平一仄〕式作品は量的にも9割方を占め、「正格」と称することができよう（いま、点線と実線で囲って区別しておいた）。

哭孟寂 張籍

曲江院裏題名處、	●	○	●	●	○	○	●
十九人中最少年。	●	●	○	○	●	●	◎
今日春光君不見、	○	●	○	○	○	●	●
杏花零落寺門前。	●	○	○	●	●	○	◎
(下平一先韻)	(○)		(●)				

四句1字目と3字目は互いに平仄を逆にして救拯。初句と三句の1字目は反対になったまま救拯の手を打っていないが、トータルすると平：仄は元に戻って14：14となる。

曲江ノ院ノ裏^{うち}〈名ヲ題セシ〔Ⅳ〕〉處〔Ⅰ〕
 十・九人中〈最モ〉少年ナリ〔Ⅰ〕
 今日ノ春光ヲ君ハ見ズ〔Ⅳの例装形〕
 杏花 零落ス寺門ノ前〔Ⅳ〕

三句は、今日ノ春光ハ君見エズと訓んで、〔Ⅴ〕構造句と考えてもよいだろう。四句の目的語は場所語「(於)寺門前」である。

南楼望 廬僊

去国三巴遠、	●	●	○	○	●
登楼万里春。	○	○	●	●	◎
傷心江上客、	○	○	○	●	●
不是故鄉人。	●	●	●	○	◎
(上平11真韻)					

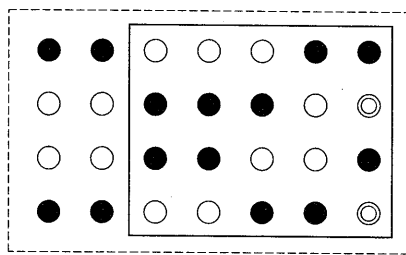
国ヲ去ツテ〔Ⅳ〕三巴ハ遠ク〔Ⅲ〕
 楼ニ登レバ〔Ⅳ〕万里春ナリ〔Ⅲ〕
 傷心タリ〈江上ノ〉客〔Ⅲの倒装形〕
 是レ〈故郷ノ〉人ナラズ〔Ⅰ'〕

初二句は見事な対句である。従って二句5字目「春」は「遠」と対語になって「春らしくなる」という形容詞である。

三句は〔Ⅲ〕の倒装形であり、その「江上客」が四句の主語となり、〔Ⅰ'〕構造句をなす。長江のほとりをさすらう傷心の旅人とは自分のことを指している。国を去り（都から左遷され）、はるばるやって来たこの三巴（蜀）の土地は、所詮、自分の永住すべき、又は住みなれた土地ではなく、その意味で自分はここを「故郷」とする人ではないと判断しているのである。

先に見た賈島「渡桑乾」の四句「卻望并州是故郷」が示唆するように、作者が永年住みなれた土地こそが作者にとって「故郷」になるわけだ。南楼に登った作者があたりをキョロキョロ見回し、シヨンボリ愁いに沈む旅人を見つけて、ああ、あの人は自分と同郷の人ではないなどと言っているのではない。自己を客体化し客観視した表現の妙をしかと汲みとらねばならない。

II-4 七絶〔仄-仄〕式／五絶〔平-仄〕式作品例



(七絶) / (五絶)

〔仄-仄〕型 / 〔平-仄〕型

〔平-平〕型 / 〔仄-平〕型

〔平-仄〕型 / 〔仄-仄〕型

〔仄-平〕型 / 〔平-平〕型

七絶〔仄-仄〕型は〔●●○○●○●〕、同じく五絶〔平-仄〕型は〔○○●○●〕の特殊句型として実作される傾向がある。

正 是 江 南 妙 風 景、	● ● ○ ○ ● ○ ●	
落 花 時 節 又 逢 君。	● ○ ○ ● ● ○ ◎	1 字目と 3 字目は同
(杜甫「江南逢李龜年」)	(○) (●)	一句内で救拯。
昔 聞 洞 庭 水、	● ○ ● ○ ●	各 1 字目を逆にして
今 上 岳 陽 楼。	(○) ● ● ○ ◎	
(杜甫「登岳陽楼」)	(●)	

九月九日憶山東兄弟 王維

独 在 異 鄉 為 異 客、	● ● ● ○ ○ ● ●
每 逢 佳 節 倍 思 親。	● ○ ○ ● ● ○ ◎
遙 知 兄 弟 登 高 处、	(○) (○) (●) ○ ○ ●
徧 插 茱 萸 少 一 人。	● ● ○ ○ ● ● ◎
(上平十一真韻)	(●)

二句 1 字目と 3 字目は同一句内での救拯。初句と三句の 3 字目は救拯の手を打っていないが、トータルすると平：仄は14：14に戻る。

独り異郷ニ在リテ [IV] 異客ト為リ [IV]

佳節ニ逢フ〈每ニ〉 [IV] 〈倍ス〉親ヲ思フ [IV]

〈遙カニ〉知ル//兄弟ノ高处ニ登リ [IV] /

〈徧ク〉茱萸ヲ挿シテ [IV] / 一人少ナキヲ [VI] // [IV]

三・四句はきれいな対句になっており、「〈遙〉知V」が「兄弟」以下の3構造句を一括して目的語とする [IV] 構造句になる。そこで「登高处」は「少一人」に合わせて「高处ニ登ル」と訓む

べきで、従来の「高キニ登ル処」の訓み方は、平仄（リズム）上も語法的にも語義上も相応しくないと云わねばならない。

因みに「登高」は「高キニ登ル」という[V-O]構造語が、二字の名詞になったと看做すのが妥当と思われる。

聽	箏	李	端						
鳴	箏	金	粟	柱、	○	○	○	●	●
素	手	玉	房	前。	●	●	●	○	◎
欲	得	周	郎	顧、	●	●	○	○	●
時	時	誤	拂	絃。	○	○	●	●	◎

(下平一先韻)

箏ヲ聽ク〔Ⅳ〕

鳴箏 金粟ノ柱〔Ⅰ〕

素手 玉房ノ前〔Ⅰ〕

周郎ノ顧〔Ⅱ〕ヲ得ント欲シテ〔Ⅳ〕

〈時時〉〈誤チテ〉絃ヲ拂フ〔Ⅳ〕

一・二句は対句だから、「鳴箏」は「素手（白い手、伎女のこと）」に合せて二字の名詞として捉えるべきで、「箏ヲ鳴ラシテ」と[V-O]構造語に訓むことはできない。

cf. 銀箏夜久殷勤弄（王維「秋夜曲」）

「素手」もあまりマイナーに捉えすぎると、「玉房」を箏の一部分の名称であるかのごとくにこじつけねばならぬことになる。「対句」の効用を最大限に利用して解釈する態度こそが要請されるのだ。

Ⅱ-5 五七言律詩の平仄式とその作品例

五七言律詩とも、平仄式はすべて上記五七言絶句の四基本平仄式に準ずる。但し、両者とも初句が〔平-平〕型〔仄-平〕型、つまり「平終り」のものは、五句目の句末字を「仄終り」、つまり〔平-仄〕型〔仄-仄〕型に変更しなければならない。長律の場合も同様である。

いま、一首ずつ例示する。

旅	夜	書	懷	杜	甫					
細	草	微	風	岸、	●	●	○	○	●	
危	檣	独	夜	舟。	○	○	●	●	◎	
星	隨	平	野	闊、	○	○	○	●	●	

〔仄-仄〕型

月 湧 大 江 流。	● ● ● ○ ◎
名 豈 文 章 著、	○ ● ○ ○ ●
官 因 老 病 休。	○ ○ ● ● ◎
飄 飄 何 所 似、	○ ○ ○ ● ●
天 地 一 沙 鷗。	○ ● ● ○ ◎

(下平11尤韻)

五句と八句の1字目、仄が平になって救拯していないのでトータルすると平：仄は22：18。

登 高	杜 甫	[仄 - 平] 型
風 急 天 高 猿 嘯 哀、		○ ● ○ ○ ○ ● ◎
渚 清 沙 白 鳥 飛 廻。		● ○ ○ ● ● ○ ◎
無 辺 落 木 蕭 蕭 下、		○ ○ ● ● ○ ○ ●
不 尽 長 江 滾 滾 来。		● ● ○ ○ ● ● ◎
万 里 悲 秋 常 作 客、		● ● ○ ○ ○ ● ●
百 年 多 病 独 登 台。		● ○ ○ ● ● ○ ◎
艱 難 苦 恨 繁 霜 鬢、		○ ○ ● ● ○ ○ ●
潦 倒 新 停 濁 酒 杯。		● ● ○ ○ ● ● ◎

(上平十灰韻)

二句と六句は救拯の手を打ってあるが、初句は1字目と5字目が逆になったまま救拯していないので疵になり、孤仄を犯してしまった。しかし、律詩は三・四句と五・六句を対句にして作るという規則があるところ、本詩はすべてを対句にして作っており、まさに‘脱帽’以外の何のものでもない。初句の平仄の「乱れ」もむしろ‘愛嬌’のうちに入れて考えるべきかも知れない。

Ⅲ章 平仄式と構句法による点検と検証

Ⅲ-1 平仄式による詩形の検証

李白「山中間答」や「山中与幽人对酌」の詩形を何と呼ぶかで論争があるという（松浦友久編『唐詩解釈辞典』1987）。

近体詩の諸規則をすべて満足させる方法で導き出した上記四大基本平仄式に照らして検証すれば、詩形の判定などいとも容易である。と言いたいところだが、現実に作品を点検すると微妙なところで判断に苦しむものも少なくない。とかく物議を醸す李白の作品などはその最たるものであるが、ともあれ下記の詩は、①近体詩の範疇で「七言絶句」、②折衷主義的に「七言古絶」、③

古体詩として「七言古詩」のいずれかに帰着させねばなるまい。

結論から先に言えば、「山中問答」詩は③、「山中与幽人对酌」詩は②である。以下、そのように判定した経緯を述べてみよう。

山中問答 李白

問	余	何	意	棲	碧	山、	●	○	○	○	●	◎
笑	而	不	答	心	自	閑。	●	○	●	●	○	◎
桃	花	流	水	窅	然	去、	○	○	○	●	●	●
別	有	天	地	非	人	間。	●	●	○	●	○	◎

(上平十二刪韻)

平仄的には〔仄一平〕式に近似する。しかし、初・二句はむしろ「粘法」になっており（「拗体」）、二句と三句は「失粘」、三句と四句も「反法」というよりむしろ「粘法」の形になった「拗体」作品である。初句と二句は「孤仄」を、三句は大禁忌事項の「孤平」を犯している。更に四句も「下三平」を犯し、「二四六分明」の大原則を5ヶ所で踏みにじっていることになる。

「一三五」の違反6ヶ所は文字通り不問に付すとしても、これだけ違法行為が多ければとても「今体詩」の範疇で処理するわけにはいかない。‘擬古詩’ならぬ‘擬今体詩’もいいところである。そういうわけで、四句構成と押韻だけは今体詩形式に準じた③として決着をつけておく。

黄鶴樓送孟浩然之広陵 李白

故	人	西	辞	黄	鶴	樓、	●	○	○	○	●	◎
烟	花	三	月	下	揚	州。	○	○	○	●	●	◎
孤	帆	遠	影	碧	空	尽、	○	○	●	●	○	●
唯	見	長	江	天	際	流。	○	●	○	○	○	◎

(下平十一尤韻)

初・四句の2ヶ所で「孤仄」を、三句で「孤平」を犯し、何よりも初句2字目がズッコケた「拗体」作品となっている。しかし、〔仄一平〕式作品としては糾すべき疵はこの2ヶ所であり、目をつぶって近体詩「七言絶句」形式とするに吝かであってはなるまい。残る「違反」5ヶ所も許容範囲「一三五」のうちである。

山中与幽人对酌 李白

兩	人	对	酌	山	花	開、	●	○	●	●	○	○	◎
一	杯	一	杯	復	一	杯。	●	○	●	○	●	●	◎
我	醉	欲	眠	卿	且	去、	●	●	●	○	○	●	●
明	朝	有	意	抱	琴	来。	○	○	●	●	●	○	◎

(上平十灰韻)

二・三句2字で「失粘」を犯しているが、違反した初句「下三平」を見咎めたとしても、「七言古詩」形式として切り捨ててしまうには少々酷にすぎよう。かと言って、次詩「観放白鷹」の違反（「下三平」「下三仄」の2ヶ所）に比べて、いささか罪は重いとみて②に判定しておきたい。

当然、この詩は〔仄一平〕式五言絶句とみなす。それにしても、杜甫の近体詩のように、あまりにも基本型にぴったり合致した作品を見る以上、そう軽々に近体詩の仲間に入れるわけにはい

八 月 辺 風 高、	● ● ○ ○ ◎
胡 鷹 白 錦 毛。	○ ○ ● ● ◎
孤 飛 一 片 雪、	○ ○ ● ● ●
百 里 見 秋 毫。	● ● ● ○ ◎

(下平四豪韻)

かないのである。そういう意味で、李白「夜思」も、せいぜい落ち着くところは②というところであろう。

牀 前 明 月 光、	○ ○ ○ ● ◎「孤仄」
疑 是 地 上 霜。	○ ● ● ● ◎「拗体」
举 頭 望 明 月、	○ ○ ● ● ●「失粘」2ヶ所「孤平」
低 頭 思 故 郷。	○ ○ ● ● ◎

(下平七陽韻)

三句2字目は「失粘」となることを承知の上で、三句と四句を‘見た目にも美しい’、それ故、古詩形式風の「対句」に作ったと考えられる。詩形を「五言絶句」と称するにはいささか忸怩たる感を免れないのである。

李白詩の内容のすばらしさと裏腹な形式の‘奔放性’は、皮肉にも詩形判定者泣かせの出来栄えとなっている。

Ⅲ-2 構句法による検証

王昌齡「芙蓉楼送辛漸」の初句の解釈（「入呉」の主体は何か）に次の諸説があるという（前記、松浦『辞典』102ページ）。

- A 王昌齡と辛漸が呉の地に来た。
- B 王昌齡が呉の地に来た。
- C 辛漸が呉の地に来た。
- D 夜のとばりが呉の地におりた。
- E 寒雨が長江の流れとともに呉の地に降り至った。
- F 寒雨が長江に降りそそぎ、その江水が呉の地に流れ入った。

寒 雨 連 江 夜 入 吳、	○ ● ○ ○ ● ● ◎	[IV] / [IV]
平 明 送 客 楚 山 孤。	(●) ○ ○ ● ● ● ○ ◎	[IV] / [III]
洛 陽 親 友 如 相 問、	● ○ ○ ● ○ ○ ●	[II]
一 片 氷 心 在 玉 壺。	(○) (●) ● ● ○ ○ ● ● ◎	[IV]

(上平7真韻)

〔仄一平〕式で、初句1字目のみが基本型に違反した(三句1・3字は「救拯」)‘完璧な’作品である。

句構造も簡単明瞭な〔II〕〔III〕〔IV〕のみで出来上がっていて、万人に親しまれる所以となっている。

まず、詩題の「〈芙蓉楼ニテ〉辛漸ヲ送ル」は〔(S)〈場所詞〉V-O〕構造であり、(S)は言うまでもなく王昌齡その人である。

初句は、普通、「寒雨 江ニ連ナリテ 夜 吳ニ入ル」と訓み下されるが、その解釈にE~Fまでであるということは、裏返していえば「訓読」がいかに諸解釈を内包した‘あいまいな’ものであるかを自ら証明しているということになる。

前半の「寒雨S-連V-江O」は〔IV〕で問題ない。後半の「〈夜〉入V-吳O」も基本は〔IV〕であるが、その時、主語が「人(王・辛)」になるのか(ABC説)、「夜」になるのか(D説)、「寒雨」になるのか(E説)、それとも「江」になるのか(F説)が問われているわけだ。

ABC説〔(王・辛)S〈夜(状語)〉入V-吳O〕

D説〔夜S-入V-吳O〕

E説〔寒雨S-連V-江O / 〈夜〉入V-吳O〕〈連動式〉

F説〔寒雨S-連V-江O / S〕〈夜〉入V-吳O〕〈兼語式〉

もし、D説が成り立つとすれば、二句前半も〔平明S-送V-客O〕が成り立つことになり、こじつけであること明白である。逆に、二句が〔(我・王)S〈平明〉-送V-客(辛)O〕であることから、詩題の句構造と共にABC説が妥当なことが証明されることになる。

E〈連動式〉説は文法的には成り立つにしても、「寒雨」が「吳」に「入る」という表現はいかにも生硬な感を拭いきれない。F〈兼語式〉説に至っては、なぜわざわざ「江」が「夜」になって「吳ニ入ル」と断らねばならぬのか、こじつけがましさに辟易するばかりである。

だが、もし、この初句が『全唐詩』の言うように「寒雨連天夜入湖」だとすればどのように解釈できるだろうか。

句構造はE〈連動式〉説が最適となり、明快かつ無理のない解釈ができる。——寒雨が天に連なる——とは、下から見上げた格好の表現であり、江に連なるという平板な表現より着眼点が数段すぐれている。また、その寒雨が夜になって広大無辺な吳の地方に降るといえば、作者は何を考えているのか理解に苦しむが、限定された近くの「湖」にも降り出したといえば、現実味を伴っ

た環境描写になると思う。

ここでは、一応、ABC説を支持しておくが、その場合、最大の難点は「夜」に限定した作者の意図がつかめないことである。舟行ではありえないことだし、陸行では一句の連貫性を欠く。平仄上はどちらでも問題はないが、文法的に平明でかつ解釈上も無理のない表現ということになれば、やはり『全唐詩』の「寒雨ハ天ニ連ナリテ夜湖ニ入ル」に軍配をあげたい気分である。

Ⅲ-3 「対句」三条件の点検とその応用

王之涣「登鶴鶴楼」の初句にも解釈に2説があるらしい。

白 日 依 山 尽、	● ● ○ ○ ●	[Ⅳ・Ⅱ]
黄 河 入 海 流。	○ ○ ● ● ◎	[Ⅳ・Ⅱ]
欲 窮 千 里 目、	● ○ ○ ● ●	[Ⅳ]
更 上 一 層 楼。	^(○) ● ● ● ○ ◎	[Ⅳ]

(下平十一尤韻)

〔仄一仄〕式で、三句1字目のみが基本型に反した‘完璧’な(四句1字目「更」を陰平声で読めば三句と四句の2句で救拯している)作品である。

初・二句は言うまでもなく見事な対句になっている。白日／黄河、依／入、山／海、尽／流。句の構造は一応〔Ⅳ〕と〔Ⅱ〕の混合型としておく。

三句と四句もきれいな対句で、「二句で一つの意味をなす。所謂『流水対』となっている」(前記、松浦『辞典』81ページ)。むろん、主語は省略された(我)で、典型的〔Ⅳ〕構造句である。

その2説の異同は、「白日」をA「かがやく真昼の太陽」ととるか、B「かがやく夕陽」ととるかにあるらしい。

A かがやく(真昼の)太陽の光が、山なみに、もたれるように尽ききわまっている。

B かがやく太陽(夕陽)が、山に寄り添うように沈んでゆく。

古来、多くの訓詁註釈家がこの問題について種々の「見解」を提起し合っている。それらを収集して比較検証することはそれなりに重要ではあるが、大切なことは、その問題点を分析し判断する時のこちら側の主体的な「目(基準)」がなければならないことである。

例えば、この詩を解釈し鑑賞しようとする場合、先ず押韻を確認し平仄を点検して詩形を判定する。平仄上の具体的規則は上述の通りであるが、それらの手順を踏んだ上で語と句の解釈にとりかかる。その際、対句の確認とその三条件による検証が極めて重要なポイントになる。また、漢語の一大特質として、文章や句の中の語義が、その文や句の構造(文法形式)の確定と同時進行的に決まってくるものである以上、どうしてもその文や句をそれなりに一定の文型や句型にあてはめて考察しなければならないのである。総じて言えば、そこに在る一文一句の正確な解釈を

めざすならば、[1]音韻的にも[2]語義的にもそして[3]文法的にも万遍なく照射する「目」を持つ必要があるということである。

—ある日、山西省永済県の西南、蒲州の城壁上に建てられた鶴鵲楼に登った王之渙（朱斌とする説もある由だが）は、そのあまりにも宏壯雄大な眺望に身の打ち震える感動を覚えた。前後に流れる黄河、中天に輝く太陽、遙かに連なる山なみ、あまりのスケールの大きさに、ついわが身の卑小ささえ覚えたが、ひるむ気持ちを抑えつつ勇を鼓して自然の中での観照を求めて更に一層の楼を上ろうと思った。—

作者は黄河が海に入るさまを現実に見ているのではない。それは、やがて海にまで流れ込むもので、目前には滔滔と流れている。いま、中天に輝く白日も、やがては山なみに寄り添い没していくもの（として相対的に捉えている）と考えればいかがであろうか。

おわりに

1995年12月号『人民中国』に、第17次遣唐使藤原葛野麻呂に同船して入唐した空海の記事が載っている。途中、暴風雨に遭い福州に漂着した一行は、約1ヶ月滞在の後、長安に向かった。その間、開元寺に宿泊していた空海は、次のような漢詩を遺している。

靈源深处離合詩 空海

磴	危	人	難	行	●	○	○	●	◎	1・3字を逆にして救拯
					(○)		(●)			
石	險	獸	無	升	●	●	●	○	◎	
燭	暗	迷	前	後	●	●	○	○	●	
蜀	人	不	得	灯	●	○	●	●	◎	1字目救拯せず
					(○)					

(行が下平八庚、升・灯が下平十蒸の通押)

平仄は〔平起り平終り〕式基本型に四句1字目のみが違背した‘完璧’な五言絶句作品である。初句1と3字目を互いに逆にして救拯したが、結果的に軽い孤仄の禁を犯してしまった。四句1字目は基本型平のところを仄にして救拯していないが、むしろこの方が「正常な疵」である。

^{いしごか}磴危くして人行き難く

^{いっ}石険しくして獸升るなし

^{かがりび}燭は暗く前後に迷ふ

蜀人灯を得ず

開元寺の靈源閣は険しい崖の下に建てられており、境内を縫う石の坂道は険しくて人や獣の往来を阻む。修行の未熟な私は、燭火の暗さも手伝ってか仏道の前後に踏み迷っており、一人、いまだに前途を照らす灯明を探り得ていないのだ。

上に見た通り、初・二句は平仄上、文句のない「反法」に則っている。語義上も文法的にも見事な対照をなし完全な対句になっている。

磴・危 [Ⅲ] / 人・〈難〉行 [Ⅱ]

石・険 [Ⅲ] / 獣・〈無〉升 [Ⅱ]

「離合」詩とは、漢字の扁旁を切り離したりくっつけたりして作った詩という意味である。

初句1字目「磴」の扁「石」が切り離されて二句1字目に用いられ（「岩」の意味）、旁「登」（の意味を持つ「升」の字）が5字目に使われている。

三句1字目の「燭」の旁「蜀」が四句1字目に用いられ（「獨」の意味）、「火」扁が5字目に使われると同時に、初句1字目の旁「登」（の異体字「丁」）と合体して「灯（燈）」となっている。

平仄の完整さ、対句の見事さ、加えて漢字の成り立ちを熟知して扁旁を分解し、それらを縦横に駆使して作り上げ、個々の語義を揚棄し詩想をこの上なく高めた、まさに申し分のない弁証法的発展漢詩に仕上げられているといえようか。

（2000年3月10日記）

（山口大学人文学部教授）