

# うそつき王之渙

——「登鶴雀楼」「涼州詞」の虚構性——

松尾善弘

## ——目次——

はじめに

1. 日中文人の「登鶴雀楼」解釈
2. 「対句」の三条件で読み解く王詩の虚構性
3. 日中文人の「涼州詞」解釈
4. 王之渙の詩想と反骨精神

おわりに

[注]

**補論** わが国の唐詩解説の「十大うそ」

## はじめに

いささか大仰なタイトルにしたが、別に奇を衒ったわけではない。先ごろ出版された嵐山光三郎著『悪党芭蕉』のひそみに倣ってのことである。「古池や蛙飛こむ水の音」が虚構の産物であることを立証して奮闘する氏のあくなき探究心に新鮮かつ深い感銘を覚えた。

昨年の本誌に、筆者も「王之渙の作品世界」と題して、その二作品の虚構性について言及した論考を寄せた。特に「涼州詞」の作品世界が、その虚構性ゆえに後世さまざまな珍訳・誤訳を生み、また同時に多分そのゆえに日中両国人民に愛誦されて今日に至っているのではないかと論考したものであった。

「登鶴雀楼」の初句「白日依山尽」については、もしこれが実景描写であるとすれば、その「山」は「眼前に聳える山」ないし「断崖」でなければならず、史書に依る限り、<sup>(1)</sup>それは「中条山」であろうと推察した。

しかし、この推察には一抹の疑惑がつきまとっていた。鶴雀楼の西側にかなりの高さの山ないし崖があるとすれば、少なくとも一部西方の眺望が遮られてしまうことになるからである。

そこで、この疑惑を晴らし机上の空論を排するために、実際に鶴雀楼に登ってみようと思いたっ

た。

2006年8月下旬、小雨の煙る西安をあとに、山西省運城市行きのバスは永済市までの150キロを3時間余り走り続けた。あいにく到着後も翌日も雨がちであったが、鶴雀楼とその周辺の大まかな景観は目に収めることができた。

洞庭湖畔の岳陽楼、武昌の黄鶴楼、南昌の滕王閣と共に中国の四大楼閣としてその名をほしいままにする鶴雀楼は、今や高さ74メートルの堂々たる楼閣と化していた。だが周囲千里の大地自然は、もちろん王之渙時代のそれと寸分違わない筈である。

六階回廊から見渡すと、西側眼下には果して右手北方から左手南方へ流れ下る川幅数十メートルの黄河があった。<sup>(2)</sup>しかし、その向こうには遠近を問わず「山」らしきものは影も形もないのである。

楼の南側数キロ先に見える中条山は、百キロほど東方の運城市あたりから連なる山脈で、ここ永済市西側を流れる黄河に至って西端を途切らせている。

鶴雀楼からは真昼の太陽であれ夕陽であれ「白日依山尽（太陽が山の端に依りかかり沈んで行く）」という景観は望み得ず、太陽（夕日）は遙か西方陝西省平原の地平線に没するというのが実景であった。

では、王詩の表現と実際の景観との食い違いはどのようにすれば整合性をもって説明できるだろうか。

## 1. 日中文人の「登鶴雀楼」解釈

登鶴雀楼	鶴雀楼に登る
白日依山尽、	白日 山に依りて尽き、
黄河入海流。	黄河 海に入りて流る。
欲窮千里目、	千里の目を窮めんと欲して、
更上一层楼。	更に上る一層の楼。

〔中国文人の解釈例〕

中国文人のほとんどが「白日」を「落日、夕陽」に訳している。たとえ「白日」をそのまま「太陽」に訳していても、実質上は「夕日」を意味している。

いま、それらのうち次の通釈文を代表させて引用することにしよう。<sup>(3)</sup>

——この詩は祖国北方の壮麗な山河を描写し、作者のおおらかな感懐（原文は「胸襟」）を映し出している。上聯は楼上からの眺望。高度な芸術的手法（同「概括力」）で、たそがれ時（傍点筆者、以下同じ）<sup>(4)</sup>の雄渾壮大な景観をよく十字の中に鑄込んでいる。

初句は、群山を望み白日が山の端に沿って沈む様子を、二句目は、黄河を俯瞰して河水が滔滔と遠く流れ去る様子を描き、その次第は明瞭である（「層次分明」）。「依山尽」「入海流」は又詩人の遠望凝視する神々しいまでの姿（「神態」）を表出している。目は落日が山に沈み切るまで見送り、黄河に眼をやっては恰も東海に流れ入るまでずっと眺め続けているかのようである。その上、詩人は眼前の景観にあきたらず、更に広大無辺の景観を求めて感動の赴くまま下聯の二句を詠んだ。この二句には、単に詩人の進取向上の精神が込められているだけでなく、深い哲理を含み、読者に広汎な連想の境地を提供している。全詩に気力漲り、広々とした詩境、ことばは平明で自然である。

#### 《批正》

高い「芸術的概括力」という抽象的な言い回しでは、具体的にどの表現句を指すのかははっきりしない。その意味するところが、後述する筆者の見解に近似することを願うばかりである。

他の多くの注釈書と同じく、この書も「白日」を「落日」に短絡して疑わず、黄河に眼をやって東海に流れ入るまで凝視し続ける詩人の姿を「神態」などという観念的神秘的な述語を使って、逆にこの句の正解追求の手を緩めている。王之渙は果して日没寸前に千里の遠望を求めてもう一層楼を上ったのであろうか。

この種の評釈文はとかく空疎な美辞麗句で綴られがちなのだが、それが往々にしてあくなき真理追究から逃げの手を打つ結果に繋がっているのは残念なことである。このような評釈文を読むと、筆者は改めて漢語を表記する漢字の魔力——内容の乏しいことがらでも飾り立てて表現できる「概活力」に富む文字であることを今更ながら痛感するのである。

先ごろ、永済市の某中学校国語教師が中国社会科学院に質問状を出した。

——私は鶴雀楼近くに住む者です。王之渙の「登鶴雀楼」の初句は、太陽が西方の連山に没していくと表現しているが、これは実際の景観に合わない。どうやら王之渙はうそをついているとしか思えないのです。

これに対し、当院の錢鐘書氏（宋詩研究家）は次のように答えた。

——初句が实景のままでないのは、二句目と同じように、作者が実際に心象風景として詠じたためだ。<sup>(5)</sup>

国語教師がこの回答で納得したかどうか推測の域を出ないが、「心象風景として詠じた」という解説は半分は当たっているといえよう。

王之渙は、ある日の昼どき鶴雀楼に登り、眼前に広がる壮大な景観に深く感動した。その感動の極致を五言絶句に表現しようと詩想を練り、实景を昇華させた形で、錢氏の言う「心象風景」に結実させたのである。

だが、錢氏の説明はまだ観念論的「解釈学」の域を出ていない。我々の学問研究はいついかな

る領域においても常に「変革の精神」を忘れぬ科学的実証主義でなければならないのだ。

〔日本漢学者の解釈例〕

初二句に対する日本人学者の解釈を整理して掲げる。<sup>(6)</sup>

A説——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説——夕陽が山に寄りそうように沈んでゆく。

C説——かがやく真昼の太陽（太陽の射出する光の矢に充滿した天空）が地平のふちどりとしてある山に、もたれかかるようにして、その白日の支配する領域が尽ききわまっている。

D説——輝く太陽というよりも輝く太陽が、上昇から下降にむかいつつある状態を示す。

E説——（「白日」は「太陽」であるが「白」の字には特別の意味がない）落日が山脈に沿いながら沈んでゆく。

《批正》

いま、いちいちの誤訳箇所を批正しないが、いずれ劣らぬ誤訳珍訳揃いである。中にはこれが日本語の文かと疑いたくなるものもある。E説はその欺瞞性を尤めて掲げた。後述の筆者の解説の便に供するためもある。

「白日」には「夕陽」の意味はない。

〔白日〕太陽。也指白昼、白天。<sup>(7)</sup>／〔白日〕は太陽。また、昼間・日中を指す。

にも拘わらずなぜこのような恣意的解釈が横行するのであろうか。中にはこの句を誤訳しておきながら居直って、「白日」に「夕日」の語釈を与えた辞典まである。<sup>(8)</sup>

諸説粉々、一見、漢詩研究の旺盛さを反映しているようだが、問題は解釈に当たって創見がみられず、「師承」の風が濃厚なことである。はからずもわが国の漢文訓読界を象徴的に垣間見せる結果となっていると言えないだろうか。

## 2 「対句」の三条件で読み解く王詩の虚構性

「白日依山尽」の虚構性は、「高度的芸術概括性」とか「心象風景」など観念性の強い評語では納得のいく説明はできない。近体詩の諸規則、特に「対句」の三条件と照合しながら、呻吟する詩人の句作りの渦中にまで踏み込んで解明しなければならないのだ。

中古漢語は漢字音を平・上・去・入の四種に分つ。それぞれは更に陰・陽に分かれ、計八声調あったとされる。現代漢語の四声と対比すれば、陰平声・陽平声が第一声と第二声、上声が第三声、去声が第四声にあたる。当時、語尾に「-p・-t・-k」のついた発音で、日本語漢字音の「-フ・-ツ・-ク・-チ・-キ」に訛伝したのが入声音である。

高く平ら（陰平声）又は尻上りに高く（陽平声）発音する「平声」を「○」印で表わすことにする。

中くぼみ型発音の上声、尻下り型発音の去声、語尾にグロータルストップ音（-p・-t・-k）のあった入声を合せて「仄声」（クセのあるやや重い発音）といい「●」印で示すことにする。

漢語の最大の特質たる「声調」。因みにこの四声調こそは現代漢語を学ぶ日本人が最も苦手とする要素である。恐らくその困難さ故に、古代日本人も漢語原音を日本漢字音に移す際、この声調要素を除外したものと思われる。

長年にわたる筆者の教学経験から言っても、この四声を流暢に発音し聞き分けられるようになって初めて中国語学習のレベルアップが保証されると考えてよい。同様に、平・上・去・入声の実際音を体得して初めて「平仄」の何たるかが分かると言えるのである。

漢文、なかでも漢詩など韻文作品は原語音を通じてでなければ真の理解は得られないと主張する所以である。

一句が五文字で四句構成の詩形作品が五言絶句。その一句5文字は、2字・3字で切りリズムを取る。なぜ2字かと言えば、リズムは2字1拍が単位となり、「孤立語」漢語の最小語構成単位も2字で成立するからである。

下3字は、2字・1字／1字・2字／1字・1字・1字／3字のいずれかの語構成となる。

基本単位2字の平仄は、〔○○〕又は〔●●〕が原則で、下3字は〔○○●／●○○／●●○／○●●〕のいずれかになる。

この基本平仄単位を整理して並べると、五言句の平仄型は全部で次の四基本型となる。

A ○○・●●○ [平起り平終り型]

B ○○・○●● [平起り仄終り型]

C ●●・○○● [仄起り仄終り型]

D ●●・●○○ [仄起り平終り型]

(B' ○○・●○○ [Bの特殊型])

わが国でよく言われるところの〔二四不同（二六対）〕の原則は、見る通り基本型ですでに確定していることがらであり、とりたてて言うほどのものではない。むしろ〔二四六分明、一三五不論〕の指す意味を解明する方が先決問題であったのだ（後述）。

詩人達はこの四基本型をもとに、以下の三条件を加味して組合せた四種の平仄式をベースに作詩に専念した。

〔1〕偶数句末字を平声字で押韻。<sup>(9)</sup> (◎印で示す)

〔2〕隣り合う奇数句と偶数句の平仄を反対にする。〔反法〕

〔3〕隣り合う偶数句と奇数句の平仄を同じにする。<sup>(10)</sup> [粘法] →それを犯したものが [失粘]。

〔A〕初句〔平——平〕式

A ○○・●●◎

D ●●・●○○

C ●●・○○●

A ○○・●●◎

〔C〕初句〔仄——仄〕式

C ●●・○○●

A ○○・●●◎

B ○○・○○●

D ●●・●○○

〔B〕初句〔平——仄〕式

B ○○・○○●

D ●●・●○○

C ●●・○○●

A ○○・●●◎

〔D〕初句〔仄——平〕式

D ●●・●○○

A ○○・●●◎

B ○○・○○●

D ●●・●○○

五言絶句作品は〔B〕〔C〕が圧倒的に多く（正格）、〔A〕〔D〕は少ない（偏格）。

詩作に当たっては、平仄上更に厳しい条件があり詩人達を苦しめた。

〔4〕〔二四六分明（二四不同二六対）、一三五不論（一三五字目は平仄を問わない）〕但し、仮にある句の1・3・5字目の平仄を基本四型に比べて反対の平仄字に作った場合、同一句内かペアを成す次の句の1・3・5字目を反対にすることによって、平仄数を元の5対5に戻さなければならない。〔救拯法〕つまり、一三五字目を不問に付すと言うのではなく、相殺して平仄数を元に戻すフォロー策を講じなければならないというわけである。

〔5〕下三連（平・仄）にならないように作る。特に〔下三平〕は大禁忌事項。

〔6〕孤平・孤仄を忌む。特に〔孤平〕に作ったのは下手くそ。

以上の禁忌事項は、要するに基本型式からあまりに外れないよう戒めたものであろう。近体詩制作の際、詩人達はこれほどの規則と付帯条件を踏まえて佳作を目ざさねばならなかった。漢人と雖もそれがどれほどの苦心を伴うものであったか、察するに余りあるものがあると言えよう。

王之涣の「登鶴雀楼」は〔C〕平仄式である。初二句、三四句は〔反法〕に則<sup>のっと</sup>っているわけだから、当然、平仄上は「対」になっている。

白日●●依○山○尽●，

黄河○○入●海○流○。

欲●窮○千里○●●目●，

更●上●一層●○楼○。〔流・楼が下平11尤の韻〕

基本〔C〕式に比べ、第三句1字目が逆になっている（○→●）。ために三四句の平仄数は4○：6●。もし平仄数を元に戻したいなら、〔一三五不論〕を使って四句1字目を逆にすればよい（2句にわたる「救拯」）。しかし、出来上った作品の平仄があまりにも基本パターン通りなのは却って面白くない。ここはむしろ一ヶ所ズッコケて「一瑕庇完成美」を狙ったと見る方がよさそ

うである。

王之涣は初め二句目の「黄河○○（2字の固有名詞）」に対し、初句の2字は「落日●●／落照●●（2字の普通名詞）」などを考えたに違いない。「落陽●○／夕陽●○」は絶対に駄目だが、結局、語義上も語法上もきれいな「対」になる「白日●●（2字の普通名詞）」に落着いた。

又、実景では夕陽が地平線に没するわけだから、ありていに表現すれば「依○地●尽●」とでも言わねばならないが、これでは〔二四不同〕の大原則に違背してしまう。

以上、詩人達が語音（平仄）上、語義上、語法上のすべてにわたって「対」にしなければならないという「対句の三条件」を満足させるため、詩作の際どれほど腐心したかという一端を、王之涣への失礼を省みず、僭越ながら推測してみた。

白日 依 山 尽  
〔主語S〕〔動詞V〕〔目的語O〕〔動詞V〕  
黄河 入 海 流  
〔我S(省略)〕 欲 窮 千・里 目  
〔助動詞／副詞〕〔動詞V〕〔数詞・量詞〕〔名詞O〕  
更 上 一・層 楼

漢語の最もポピュラーな文構造は〔S－V－O〕である。初二句はこれに更に動詞をプラスした「連動式句」になっている。

竹内実氏は近著『漢詩紀行辞典』で次のように解説している（6頁）。

——第一句はことからの順序でいえば「白日→尽→依山」となり、第二句は「黄河→流→入海」となるはずである。しかし合理的な語順にすると漢詩のきまりにあわない。

この解説は二句目については正しいが、一句目については誤謬がある。

漢語中には「流入」<sup>(11)</sup> はあっても「入流」はない。そこで二句目の場合は〔平声押韻〕のために、又、平仄を合わせるために分解して入れ換え、連動式構造句にしたのである。

一方、漢語中には「（動詞）＋尽jin」「尽＋（名詞）」はあっても、<sup>(12)</sup> 「尽＋（動詞）」の熟語はない。因みに「依（よりかかる、物の陰に隠れる）」も、「憑依、因依」こそあれ、「尽依」という熟語は考えにくい。つまり、初句は「依－山－尽」そのままの語順なのである。

漢詩中、連動式句は数多いが、それが分解されたり入れ換えられたりしてあるかどうかは、これも上記三条件に照らして考えねばならないのだ。

〔まとめ〕

ある日、蒲州城壁に建つ鶴雀楼に登った王之涣は、周囲千里に広がる雄大な祖国の山河を眺望して深い感動に打ち震えた。そうして高鳴る胸を抑えながら詩作を思い立ち、構想を練った。高樓に立ち大自然の中の自己の卑小さを実感しつつも悠久壮麗な景観を「心象風景」に昇華させ、「高度な芸術的テクニック」を駆使して、古今東西の人々に愛誦される名作を完成させた。

鶴雀楼に登って

いま、中天に輝く真昼の太陽は、やがて数刻の後、遙か西方にたたなずく山並に寄り添うように沈んでいくのだ。

いま、眼下を南流する黄河は、やがて東へ向きを変え、一瀉千里、渤海湾へと注ぎ込んでゆくのだ。

私はこの眼前の壮大な景観に対し、高鳴る激情の赴くまま更に遠大な眺望を得んものと、望楼の階段をもう一段上ったのである。

### 3 日中文人の「涼州詞」解釈

涼州詞

黄河遠上白雲間、 黄河 遠く上る白雲の間、  
一片孤城万仞山。 一片の孤城 万仞の山。  
羌笛何須怨楊柳、 羌笛 何ぞ須<sup>もち</sup>るん楊柳を怨むを、  
春風不度玉門関。 春風 玉門関<sup>わた</sup>を度らず。

〔日本漢学者の「涼州詞」解釈〕

——黄河の上流を眺めると、遠く白雲ただようあたりに届いているように見える。万仞の山々の重なる間にただ一つある城塞の町。どこかで羌笛の音が聞こえるが、ああ、こんなところで、なにも折楊柳などという悲しい別れの曲を吹くこともあるまい。春になったとて、春の光は玉門関を越えては来ず、楊柳の芽ももえ出ぬものを。<sup>(13)</sup>

《批正》

「眺めると…見える」とあるが、決して実際に見える筈はない。この訳者はこのように意識することによって、恰も作者がとある黄河の岸边に立って望遠鏡か何かで遡上する黄河を眺めているかの如き錯覚に陥っている。

前章に見た王詩の虚構性——实景をもとに幾層倍も飛躍拡大し悠久無辺の祖国の山河描写へと昇華させる——はこの詩においても存分に発揮されているのだ。我われは初二句において、王之涣のこの同じ特異な発想を見抜かねばならない。

——黄河の上流、白雲たなびくあたりまでさかのぼれば、高くそびえる山々の中に、ぽつんと城壁に囲まれた要塞<sup>とりで</sup>が見える。(耳に聞こえるのは、異人の吹く悲しげな笛の音) ああ、羌笛よ。別離の曲である「折楊柳」など、どうか悲しげに吹きならさないでほしい。(中国本土を照らし楊柳を芽ぶかせる) 暖かい春の光も、玉門関を渡って(この辺境の地には)訪れてはくれないと



いうのに。<sup>(14)</sup>

### 《批正》

「さかのぼれば…見える」とあるからには、作者王之渙が旅支度を整え、数百里もの黄河上流の白雲たなびくあたりまで、数週間かけて恐らく徒歩で遡ったことになる。作者が瀕死の体で到着してみると、高くそびえる山々の中に、ぽつんと城塞が建っているのが見えたのだそう。

一体どのような頭脳の持主であれば、このような人を愚弄する「訓読」訳が出来るのか。ここには漢詩漢文を正しく古漢語として認め、現代中国語の習得から遡って白雲たなびく中国古典の世界へわけ入って真理を究めようとする研究者としての真摯な姿勢が微塵もみられない。「訓読」の世界に安住する日本漢学者の目覚めの早からんことを祈るばかりである。

中国の版本では四句目は全て「春風〇〇」である。片や日本のこの種唐詩解説書では全て「春光〇〇」を採っている。平仄上はどちらでも可だが、一字の違いは重大である。そもそも「(太陽の)光」が渡ったり渡らなかつたり、或いは中国本土は照らすが辺境は照らさないという依怙<sup>えこ</sup>最<sup>ひいき</sup>眞<sup>まこと</sup>をするだろうか。子供が考えても分かるこの道理を、わが国の「訓読」学者は自分の頭で考えようともせず、先人の誤訓誤読をそのまま踏襲し、このような奇妙きてれつな言い回しをして平然としているのだ。

——西をながめると、黄河が雲のあいだをのぼってゆく。ぽつんと、小さな砦<sup>とりで</sup>が高い山にみえる。

だれが吹くのだろう。えびすの羌笛<sup>きょうてき</sup>の音。曲は「折楊柳<sup>せつようりゅう</sup>」。怨<sup>えん</sup>、うらみ、としかいいようのない感情がこもる笛の音だ。よく、ひとは楊柳<sup>やなぎ</sup>の枝を折って餞別<sup>せんべつ</sup>にするが、ここにはその楊柳もない。荒漠たる西のはて、玉門関。春はこないのだ。いまさら、この曲を吹いて、なんになる。<sup>(15)</sup>

### 《批正》

広大無辺の中国の山河を、恰も眼前に彷彿とする实景の如くに描写する王之渙の「高度なテクニク」に見事にはまってしまい、日中文人はひとしなみにかかる「迷訳」に終始している。それもこれも、王詩の虚構性を見抜けなかったためである。

後半2句も、自からをこの虚構性の呪縛から解き放ち、自在な思考を巡らさねば正解に肉迫できない。いくつかの疑問点は残るが、少なくとも「折楊柳」と春の不到来をストレートに結びつけるのは感心しない。玉門関以西の砂漠地帯には楊柳があると言えはるし、ないと言えはる。カレズやオアシスには当然生えているし、筆者は砂漠中の涸れ川に古楊の残骸を見たこともある。ここで、楊柳の有無やその芽の芽ぶくかどうかを、春到来の象徴として作者王之渙が描写表現していると解釈すること自体おかしなことではないだろうか。

「涼州詞」は又の題を「出塞」ともするように、この種「辺塞詩」作品としていわば題名は何でもよかった。同様に、家族離別の怨情を表現する曲名には「折楊柳」の外「落梅花」などがあり、その場の情況に相應しい曲名を自在に択んだ節がある。要は、どの曲名がより象徴的にその

場の雰囲気を与え、より深く読者の心をゆり動かすかという作詩者の判断、それに伴う手法にあったのではなからうか。従って、兵士の怨情の吐け口を逆に封殺する形になる「どうせ春はやってこないのだから」は表面的にすぎる解釈といえないか。作者の胸中にはもっと別に期するところがあったのではないかと思われる。

〔中国文人の「涼州詞」解釈〕

——従西望去，黄河遠遠而来，彷彿從白雲間流出，只見一座孤城矗立在幾千丈的高山之間。

羌笛何必吹折楊柳那種哀怨的調子呢？要知道春風是吹不到玉門關的，那里長不出楊柳來啊！<sup>(16)</sup>

／西方から眺めると、黄河が遥か遠くからやって来る。まるで白雲の間から流れ出てくるようだ。ぽつんと城が一つ幾千丈もの高山の間に聳え立っているのが見える。

羌笛はどうして折楊柳のような哀切のメロディーを吹かねばならないのだ？ 春風は玉門関まで吹いては来ず、そこでは楊柳も萌え出ぬことを知るべきなのだ！

《批正》

面白いことに、中国の文人でも王之渙のように破天荒な発想をする詩人にはついていけないものがあるようである。但し、この訳者が冒頭を「西方から眺めると」としたについては無理もない理由がある。王之渙は三句目を「羌笛何ぞ須るん」とまるで見（聞い）てきたような「うそ」をついたので、この訳者もそれに引っかかり、作者が辺塞の郊外にいると思込んだのである。しかし、この描写（聴取）表現は読者の同情を引くための一種のトリックであり、<sup>まも</sup>辺境を成る兵士の耳を借りて望郷の念を哀切に訴えたものである。その証拠は後に述べる。

作者がいま西方辺塞の地にいると思込んだため、黄河が遠く東方の白雲の間から這い上ってくるとこじつけたわけだが、これが単なるミスで済まされないことは、中国文人であれば「遠上」という漢語を、向こうからこちらへではなく、こちらから向こうへ這い上る状況として正しく捉えなかったことだ。この一点に気がついておれば、当然、全体としての構図もきまってきた、限りなく正解に辿りつくきっかけになった筈なのである。作者の位置と視点、発想の特異性を解く鍵はことごとく行（句）間に潜んでいると言って過言ではないのだ。

漢語の「城」が城壁に囲まれた市街を指すことは常識中の常識である。中国では、古来、平野の中に外敵から護るための城壁に囲まれた「まち」が造られた。どこでどうすれ違ったか、わが国では普通「××城」として解される。

幾千丈もの山の麓？中腹？それとも頂上？にある「孤城」とは、いみじくも日本式「城」がイメージされている。だが、匈奴の騎馬兵の侵入を阻止する城塞が高山の中腹にあってはたまらない。しかも、その城塞には時には数千数万の兵士が駐屯していたに違いないのである。多くの兵士や馬を長期間駐留させるには果してどれほどの食糧供給能力を持つ「まち」でなければならなかったらうか。

——黄河远看好象奔流在白云间、

一座孤城依靠着万仞的高山。  
羌笛何须吹奏哀怨的杨柳曲、  
温暖的春风不愿度过玉门关。

这里的意思是：羌笛何必去吹奏那《折杨柳歌》哀怨的曲调，也可理解为，玉门关外的杨柳很难得到春风的吹拂，哀怨又有什么用呢？<sup>(17)</sup>

《批正》

上詩は原詩を現代漢語訳したものだが、「黄河远看」は、正しくは「远看黄河」とあるべきもの。孤城が万仞の山に「依靠着（よりかかっている）」も上記諸誤訳と同工異曲。「一片」を「一座」に訳す無神経さも同じである。

第四句の訳詩の注「玉門関外の楊柳はとても春風に吹かれにくいのため、怨んだとて何になるのだ？」も何を言わんとしているのかさっぱり分からない。

#### 4 王之涣の詩想と反骨精神

〔七言句の平仄式から解く「涼州詞」〕

七言句は2・2・3と切ってリズムを取り、基本単位、構成原理は五言句と同じである。つまり、五言句平仄式の頭に反対の平仄2文字を加えればよいわけだ。

- A ○○・●●・○○● [平起仄終り型]
- B ○○・●●・●○○ [平起平終り型]
- C ●●・○○・●●○ [仄起平終り型]
- D ●●・○○・○●● [仄起仄終り型]

基本四型とも「二四不同二六対」の原則を全うしている。これに〔1〕平声字押韻、〔2〕反法、〔3〕粘法の規則を加味して組合せると以下の基本四平仄式が出来上る。

〔A〕初句が〔平—仄型〕のとき（偏格）

- A ○○・●●・○○●
- C ●●・○○・●●◎
- D ●●・○○・○●●
- B ○○・●●・●○○◎

〔B〕初句が〔平—平型〕のとき（正格）

- B ○○・●●・●○○◎
- C ●●・○○・●●◎
- D ●●・○○・○●●
- B ○○・●●・●○○◎

〔C〕初句が〔仄——平型〕のとき（正格）

C ●●・○○・●●◎

B ○○・●●・●○○

A ○○・●●・○○●

C ●●・○○・●●◎

〔D〕初句が〔仄——仄型〕のとき（偏格）

D ●●・○○・○○●

B ○○・●●・●○○

A ○○・●●・○○●

C ●●・○○・●●◎

五言句とは反対に七言句は初句末平声字の〔B〕〔C〕が正格である。作品数こそ少ないが、〔A〕〔D〕は初句末が仄声字の平仄式詩であり、決して「踏み落し」ているわけではない。

詩人たちはこの四基本平仄式のうち一つを択んで苦吟する。〔4〕「一三五不論」の許可条件を使い、相殺して平仄数を元に戻し（救拯法）、下三連、孤平孤仄にならぬよう腐心するのである。

#### 涼州詞

黄河○○遠上●●白雲間●○○,

一片●●孤城○○万仞山●●◎。

羌笛○●何須○○怨楊柳●○○,

春風○○不度●●玉門関●○○。

〔詩形〕七言絶句

〔平仄式〕平起り平終り型

〔押韻〕間jiān, 山shān, 関guānが上平15刪shānの韻を踏む。

上記〔B〕の平仄式作品である。第三句は、基本型〔●●・○○・○○●〕であるが、1字目の平仄が逆になり（●→○）、且つ5字目と6字目を逆にした「特殊型」作品となっている。即ち、三句目はDの変化型である。従ってこの詩の場合、第三句第1字目のみが、基本型〔D〕に外れた、「一瑕疵完成美」詩になっているといえることができる。

初句は典型的な〔S—V—O〕構造句である。

黄河（S）遠上（V）白雲間（O）

とは言え、この句は「黄河が遠く白雲の間に遡って行く（の見える）」とは訳せない。「黄河は遠く白雲の間に遡って行く（ものだ）」と客観的につき放した描写句なのだ。何故なら、作者がどこにいようと、どんなに眼力が確かであろうとも、現実には黄河が遡って行く先を人間の目で確かめることは出来ないからだ。そのため作者はその行末を「白雲間（白雲のたなびくあたり）」

と言っておまかしたのである。ここにこそ誇大妄想狂的王之渙の真骨頂が表れている。「登鶴雀楼」の初二句と同じように、王之渙はこの初句でいきなり祖国の山河数千里を一氣にとび越え、読者を崑崙山の麓まで運んだのである。

この時、王之渙はおそらく長安に居て、経験知に基づきつつ想像を馳せてこの詩をものしたに違いない。王之渙自身が旅支度を整えて黄河を遡ったなどと訳すのはもっての外である。

一片孤城（数詞・量詞・名詞） 万仞山（数詞・量詞・名詞）

これを、「一片ノ孤城ハ万仞ノ山デアル」と読めば名詞述語文であるが、いささか無理なようである。これは単に名詞の羅列と捉える方が正解で、「一片孤城」と「万仞山」との関連をどのように解き明かすかが、作者の詩想に到達する最大のポイントとなる。

「常識人」はこの句を「一片ノ孤城ガ万仞ノ山ニアル」と〔一片孤城（在）万仞山〕（〔S-V-O〕構造の「在V」の省略された句）ととる。だが、それは大きな間違いで、漢語の語法の一大特徴として、単に名詞を羅列して読者にその状況を豊かに想像させるという独特の表現法があるのだ。例、「長安一片月」。この場合も、その手法を活用し、「一片孤城」と「万仞山」を無造作に投げ出すことによって、あとは読者の想像に委ね、あの広大な砂漠地帯のまっただ中に読者を一挙に引き摺り込もうという魂胆だったのである。しかも、王之渙の「高度な芸術的テクニック」はこれに止まらない。

数百キロ先の周辺に連なる万仞の山々。<sup>(18)</sup> その間に広がる砂漠地帯のとある一角に「一片の孤城」が横たわっている。

いま、「一片」には、①一ひら、片われなど小さなまとまりの意と、②一面に広がった、長いつらなりの意、との二つがある。上記の日中文化人は全て①の意味でこの句を解釈しているのだが、果して②の意味はないのだろうか。

作者が長安の空から遠望する虚像の黄河は、遙か崑崙山東麓の水源地にたなびく白雲のあたりへ吸い込まれて行く長流であった。

また、作者の脳裏に彷彿とする辺境の風景は、遠方に万年雪を頂く高山の連なる広大な砂漠の中にぽつんと点在する祖国防衛の一片の城塞の姿であった。

その直後、カメラ（王之渙の眼）は一氣に砂漠地帯にズーム・インする。すると眼前には数千数万の守兵を収容可能なほどの広さの大きな城塞が現れる。即ち、眼前にする実際のそしてまぼろしの城塞は、当然②の意のそれである。

かくして我われは「一片」の持つ相反する①②のトリックに翻弄されて、想像の中の現実の世界をさまようことになる。もちろん、王之渙がそこまで周到に用意したという証拠はどこにもない。以上の考察は、あくまで筆者のささやかな「語学力」のなせる業である。

羌笛（S） 何須（副・V） 怨楊柳（O）

その城塞の郊外で、嚴冬のある日の夕方、羌笛がもの悲しく吹き鳴らされるのを聞いた。出征

兵士の望郷の念をいやが上にも高める「折楊柳」の曲である。

この時期、この情勢の中、どうしてこのような曲を吹くのだろうか。やめてもらいたいものだ。「何須」はかなり強い疑問の反語とみた。そして、この「別離の悲しみ／望郷の念」こそ万人の共有する悲哀の感情だった。「涼州詞」が田舎から都へ出て来て働らく妓女たちの共感と呼んだ所以である。<sup>(19)</sup>「折楊柳」の「折」を「怨」に変えたのはそのためのもじりであろう。

春風（S）不度（副・V）玉門関（O）

三句と四句は見事な対句を成す。語義・語音（平仄）・語法の「対」の三条件を踏まえて、我われは両句の詩（思）想上のどのような「対」を考えればよいだろうか。

四句が三句の単なる「補完」句でないことは既に述べた。たまたま引き合いに出したに過ぎない曲名の「折楊柳」に惑わされて「春風不度」の表面的意味に短絡し、楊柳が生えぬとか芽ぶかぬなどと浅薄な解釈をしてはならないのだ。

「登鶴雀楼」が明瞭に示すように、唐詩は通常前半2句が叙景、後半2句が抒情（意境描写）の作法をとる。この詩の場合も当然そうになっているのだが、流れるように2句一体となる「登鶴雀楼」後半2句に比べ、この詩は一見別々の情景描写の中に「意境」を盛り込み、何の変哲もない表現描写の中に痛烈な政治批判を展開しているところが曲者である。

「（四句の真意は）嚴寒を誇張しようとするのではなく、そこには春がないことを言い、それを借りて、朝廷が戍卒の苦しい生活に関心を寄せず、遠く玉門関まで来ている兵士に温もりを与えないことを言っている」<sup>(20)</sup>

王之渙は三句で艱難辛苦の生活を強いられる戍卒を思い遣り、その懷郷の念を煽る羌笛の音に對し、今更なんでそんな曲を吹く（「何須」）のかと文句をつけた。「和やわらぎ暖かであるところから恩恵の深い喩」の寓意を有する「春風」は玉門関まで渡ってこない、つまり天子の恩澤は辺塞にまで及ばないのだからと言い、戍卒を護れない為政者の無能無策ぶりに噛み付いているのである。因みにこの「玉門関」も平仄上と対語にする上で（怨楊柳↔玉門関）の用語で、場合によっては「陽関」でも「嘉峪関」でも構わなかったのだ。

ところで、では上記の解釈を成り立たせる根拠はどこにあるというのか。

まず、「旗亭画壁」の故事から、我われは少なくとも王之渙、高適、王昌齡が親友同士であった事実を確認することができる。この三名、いずれ劣らぬ反骨精神の持ち主で、早くから任侠の徒と交わったり、長じて高位高官になっても生涯を通じて反権力の姿勢を貫いて生きた硬骨漢であったことを共通項としている。嚴寒の中、荒涼たる砂漠の城塞で祖国防衛の任に苦しむ戍卒をよそに、都でぬくぬくと榮華に耽る玄宗皇帝を頂点とする貴族やとりまき役人。旗亭での酒宴はむしろ鬱憤ばらしの場であったに違いない。想像を逞しくすれば、王之渙は悲憤慷慨の酒を呷りながら「涼州詞」をものしたのではないだろうか。痛烈な批判精神を盛り込みながら。

次に、この三人のうち、高適と王昌齡の伝記は、ある時期役職の関係で辺境の地に赴いたこと

を明記している。しかし、王之渙の伝記は簡潔すぎて不分明な点が多い。あちこち巡り歩いたとしても辺塞の地へ足を踏み入れたという記録はないのである。

実体験に基く高適の「塞上聽吹笛」や王昌齡の「從軍行」のリアルさに比べ、それらをお手本として当時流行の辺塞詩を競い合ったと思われる王之渙の作品は、勢い想像性豊かな、そのため却って感情移入し易く、万人の共感を呼ぶ不朽の名詩に仕上がったものと思われる。

### 涼州詞（出塞）

黄河は遙か西方万里を遡り、白雲たなびくあたりへと流れ消えて行く。

荒涼たる砂漠の中にぼつねんと横たわる辺塞の集落。周辺遠方には万年雪を戴く高峰がそびえ立っている。

ある日の夕方、郊外でも悲しく吹き鳴らされる羌笛の音を聞いた。だが、今更どうして徒らに郷愁を煽る「折楊柳」の曲など吹くのだろう。

暖い恵みの春風すなわち天子の恩恵は、この酷寒の辺塞の地（玉門関）へは吹き渡ってはこないのに。

### おわりに

数少ない遺作の中から一首択んで、王之渙の特異な「詩想」を跡づけてみたい。

「宴詞」と題する七絶は、一見して華やかな宴の祝詞を予想させるが、さにあらず。中身は「別れの悲愁」を詠じた作品であった。

長堤春水緑悠悠， 長堤の春水 緑悠悠，  
 吠入漳河一道流。 吠は漳河に入りて一道に流る。  
 莫聽声声催去棹， 聴くこと莫れ 声声去るを催す棹を，  
 桃溪浅処不勝舟。 桃溪浅き処 舟に勝へず。

緑滴る一幅の水彩画のような春景色の中、作者は視覚に訴え聴覚に訴えて、一見心浮き立つ雰囲気を醸し出しつつ、深い離別の「愁」を詠み込んでいる。王之渙の人の意表をつく「超然」とした「詩想」が表出されていると言えないだろうか。

〔注〕

1. 北宋の沈括『夢溪筆談』に「河中府の鶴雀楼は三層なり。前に中条を瞻、下に大河を瞰」とある。「瞻」とは目を上げて見る意。「瞰」は上から下へかぶさるようにして見る意である。そこで筆者は間違いなく西方眼前に中条山が聳えていると読み取った。しかし、そうすると少なくとも楼の西側の視界が遮られてしまうという矛盾が生じてしまう。
2. 実は昨論で李益の「同崔邠登鶴雀楼」詩初句の「鶴雀楼西百尺檣」を引き、「檣（帆柱）」はおかしいから「牆」つまり「崖、絶壁」ではないかとこじつけた。しかし、これはやはりこの黄河を航行する船の帆柱であることが察知できた。浅慮を恥じ、謹んで訂正する次第である。
3. 『新選唐詩三百首』 武漢大学中文系古典文学教研室選注 人民文学出版社 1994
4. 黄昏時であれば、後半句と矛盾することに気がついていない。
5. 劉揚忠主講「百家講談」CCTV. 2004. 10. 22（原文は複雑かつ難解な内容のため筆者が適宜取捨・脚色した。）
6. 『唐詩解釈辞典』松浦友久編 大修館書店 1987
7. 『唐詩学詞大辞典』孫寿璋編 華齡出版社 1993
8. 『大漢和辞典』諸橋轍次著 大修館書店 1958 八巻17頁「白日」の項
9. 初句が〔平—平型〕〔仄—平型〕の場合は、当然初句末も平声押韻させねばならない。→第三句末は必ず仄声字。
10. 但し「頭粘尾不粘」、1・2・4字目はくつつくが、3・5字目はくつつかない。
11. 厥水流入国邑（『漢書』五行志上）
12. 打尽jin, 蕩尽。尽jin力、尽忠。「尽jin」は副詞。
13. 『唐詩選』目加田誠著 新釈漢文大系 明治書院 1964
14. 6に同じ
15. 前出、竹内実著。
16. 邱燮友注訳『新訳唐詩三百首』三民書局 1981
17. 『唐詩三百首译解』张国荣著 中国文联出版公司 1988
18. 南に崑崙山脈、北に天山山脈、中間に祁連山脈、阿爾金山脈が連なる。
19. 「旗亭の故事」を待つまでもなく、張明澄氏によれば、台湾では今でもバーのウェイトレスが時にこの詩を唱うそうな。『愚訳・誤訳／間違いだらけの漢文』久保書店1962/1971
20. 3の引く楊慎《升庵詩話》巻二の文。

補論 わが国の唐詩解説の「十大うそ」

中国語（漢語）の言語学的特徴は、表記手段として表語文字＝漢字を使い、漢字一字が一形一



音一義を持ち一語となることである。語に活用がなく、文法的機能は語順によってのみ示される(孤立語/位置語)。

単音節語漢語の漢字一音節は〔S=CMVE/T〕と定式化される。音節 Syllable は声母(子音) Consonant と韻母 Vowel (介母韻 Medial Voice・主母音 Verve・尾韻 End/声調 Tone) の要素で構成され、母音優勢な独特の抑揚アクセント=声調を持つ声調言語である。

現代漢語の四声は中古漢語では八声調あったとされる(平・上・去・入の各陰陽2声)。陰平声(現代漢語の第一声)と陽平声(同二声)が「平」声、上声(三声)と去声(四声)、それに語尾に(-p-t-k)を持った入声<sup>にっしやう</sup>を合せて「仄」<sup>そく</sup>声と言う。高く平らで引き伸ばして発音し易い「平声」に対し、「仄声」はナベ底型や尻下り型など抑揚が激しく、グロータル・ストップのある入声音ともどもクセのある発音である。

「押韻」とはこの声調を含めた韻母部分を同音とすることである。従って押韻の点検に当たっては、現代漢語音から中古漢語の「平仄」を推定し判断することが必須条件となるのである。但し、入声音は現代漢語音にはなくなっており、日本漢字古音で語尾が「-フ・-ツ・-ク・-チ・-キ」になるものがその痕跡を留めているので、判定に役立つことになる。この判定法は現代中国人にとっては及びもつかぬ日本人独特の「芸当」になるわけだ。

わが国の唐詩(近体詩)諸規則についての解説には「うそ」が多い。「うそ」と言ってしまうばいささか語弊があるが、かなりの不備があることは否めない。これは恐らくわが国では昔から漢詩漢文を「訓読」して理解してきたことに起因するものと思われる。近代言語学の成果に基き正しく見直すことが必要になってきている。以下、現代漢語及び古代漢語の語義・語音・語法の観点から諸規則を見直し、不備を補うことにしよう。

#### 〔1〕「押韻」を日本漢字音で説明する「うそ」

日本漢字音のいわゆる呉音・漢音・唐宋音は、日本の古代人が古漢語や中古漢語の漢字音を訛って発音した名残りである。漢語語音の子音や母音が圧倒的に多いため、日本語語音に移す際いくつかをまとめて発音せざるを得ず、結果、日本の漢字には同音異字が異常に多くなってしまった。しかも、日本人の耳には漢語の「声調」がなじまなかったので漢字の中に取り入れて発音することができず、ために今日に至るまで漢詩漢文理解の致命傷となった。鷗外や漱石があれほど見事な漢詩を作るようになるには恐らく一つ一つの漢字音を丸ごと覚えるという想像を絶する苦勞があったに違いないのだ。

#### 〔2〕「平仄」<sup>じつら</sup>を字面からのみ説明する「うそ」

一体、人間がものごとを「知る」とはどういうことなのだろうか。万物の靈長たる人間は、たとえば『漢和辞典』に、この字は平声字です、あるいは仄声字ですと書いてあれば、実際音はそちのけにして字面からのみ目で見て覚え判断することが出来るようになる。かくして少なからぬ日本人が、そこそこの漢字を使って漢(字ならべ)詩を作るまでになる。

だが、本来、漢字は語義と語音と語法の三要素から成り、三位一体となって漢語の書面言語を綴る表記道具なのだ。漢字の字面を見て漢語が分かると思い、字面で覚えた「平仄」を操って漢詩が作れると思ひ込むのは、一部の妥当性はあっても、あくまで「訓読」レベルの所業であることを銘記しなければならない。

### 〔3〕句末に「、」と「。」をつけない「うそ」

中国思想の最大の特徴は、ものごとを陰陽二元で捉え相対的に思惟することである。西欧のGOD一元論と根本的に異なる処である。

漢詩の場合も同じ思惟が働らき、初句と二句、三句と四句はペアを成し「対」となる。だから、中国の版本では漢詩を書く時、初句末が「、」、二句末が「。」となる。

ところが、日本人の「訓読」レベルの理解は中途半端で、中国人の相対性の原理にまで思い及ばないため、漢詩を書く時、句読点を付けないかすべての句末に句点を打ってしまうのだ。そんなささいなことをと言う勿れ。これこそ日本人の漢語理解の限界を示す象徴的出来事と言えないだろうか。その他の分野に於いても、これに類する現象が起きていなければ幸いである。

### 〔4〕漢詩の構成を「起承転結」で説明する「うそ」

京都先斗町の糸屋の娘（起）

姉は16妹は14（承）

諸国諸大名は弓矢で殺す（転）

糸屋の娘は目で殺す（結）

これは頼山陽が漢詩の手ほどき用に使った俗謡という。だが、漢詩の構成は上に見たように、奇偶数の2句で対をなすのが原則で、前半2句が叙景、後半2句が抒情もしくは情意の濃い叙景と相場は決まっている。なるほど漢詩なかんづく日本人の漢詩に「起承転結」構成のものがなくはないが、むしろそれは「訓読」レベルの読解・作詩を逆証明していると言えよう。音的側面を投げ捨て、字面からの語義の側面のみ偏重して理解していながら、全体が分かったと思ひ込む「訓読」の欠陥を問わずがたりに物語っている。「起承転結」は小中学生の作文の時間にこそ有効活用さるべきだろう。

### 〔5〕「起り」のみを言う「うそ」

### 〔6〕「踏み落し」と言う「うそ」

江戸時代、漢詩作りの好きな和尚がいて、近所の子供が「瘧（マラリア）」を患ったことを聞き、「して、その「起り」は平か仄か」と尋ねたという笑い話がある。

従来、わが国ではこのようにとかく「起り」にのみ着目して平仄式を説明してきたが、五七言詩ともに平仄式は4型あって、それは以下の基本四平仄型に基いて諸規則との組み合わせで出来上るものである。（本論中に詳述）

七言／五言

七言／五言

A ○○ ●●○○●	〔平起仄終り〕	〔仄起仄終り〕
B ○○ ●●●○○	〔平起平終り〕	〔仄起平終り〕
C ●● ○○●●○	〔仄起平終り〕	〔平起平終り〕
D ●● ○○○●●	〔仄起仄終り〕	〔仄起仄終り〕

近体詩の平仄式はこれらA B C Dをそれぞれ初句とした時、これに、①偶数句末を平声押韻させる。②奇偶数句の平仄を反対にする〔反法〕。③偶奇数句の平仄を同じにする〔粘法〕の規則を加味して、以下の四基本平仄式が出来上る。

七言詩	〔	A-C-D-B (偏格)	五言詩	〔	A-C-D-B (正格)
		B-C-D-B (正格)			B-C-D-B (偏格)
		C-B-A-C (正格)			C-B-A-C (偏格)
		D-B-A-C (偏格)			D-B-A-C (正格)

五七言詩とも、基本A B C Dの組合せで出来上るのだから、五言の基本四型さえ覚えておけば、七言の基本型はその頭に逆の平仄2字ずつを上のをせすればよいわけで記憶しやすい筈だ。

「起り」とは本来第一字目を指すが、実作品は往往にして〔一三五不問〕の附帯条件を使って基本型とは逆の平仄字で作られているので、〔二四不同二六対〕の大原則に基き、より確実な第二字目の平仄を指して言うのである。と同時に、句末字の平仄（終り）も確認しなければ、「起り」のみでは二型ずつあるうちのどちらを指しているのか判断できないことになる。因みに七言詩の〔A-B〕型、〔D-C〕型は句末仄声字だから当然押韻しないし且つそれは「踏み落し」ているのでもない。逆に五言詩の〔B-B〕〔C-C〕型は当然初句も平声押韻するわけだ。

〔7〕「二四不同二六対」のみを金科玉条にする「うそ」

上記A B C Dの基本四型を見れば〔二四六分明（二四不同二六対）〕の大原則は一目瞭然、本来的に成立していることが分かる。詩人達はこれら四基本平仄式をベースに実作に取り組むわけだが、その際〔一三五不問（一三五字目の平仄は自由にしてよい）〕の附帯条件が「救い」となる。但し、これには更に「救極法」の規制があり、一三五字目を基本型に反して作った場合、同一句か次句の一三五字目を使って更に平仄を逆にして相殺し、2句の平仄総数を5：5／7：7の元の数に戻す工夫をしなければならないのである。つまり〔一三五不問〕の許容条件は、出来るだけ基本パターンに沿って作り、はみ出た時はフォローしてあまりに勝手放題な詩作は許さないという規制条件付きだったのだ。

わが国の唐詩平仄式の図式が「●／●」印を使って却って判りにくくなっているのは、〔二四六分明一三五不問〕の原則を同時並行的に図示しようとしているからである。先ず基本型を明示し、順次附帯条件を加味して解説していくことが肝要なのだ。

〔8〕「禁忌事項」の説明ができない「うそ」

近体詩は五七言詩とも上記四基本平仄式をベースに、①一句の平仄を必ず〔二四不同二六対〕にする、②偶数句（時には初句も）末字を平声押韻させる、③〔反法〕、④〔粘法〕に則って作られる。更に⑤〔一三五不問〕の規則を〔救拯法〕のフォローのもとに活用し、結果的に「下三連（平・仄）／孤平・孤仄」にならぬようやりくりしなければならない。

「下三連」の禁忌事項は、本来、基本型の下3字が〔○○●／●○○／●●○／○●●〕であるところを〔○○○／●●●〕に作ることを戒めたものである。同様に「孤平・孤仄」の禁忌事項も、⑤の操作を施した結果〔●○●／○●○〕になってしまうのを回避させようとしたものである。二項とも「下三平／孤平」の罪が重いということは、そもそも「平声」は高く平らに長く引いて発音するのに秀れ、ために「平声押韻」が成立するのに対し、重くくせのある「仄声」は押韻になじまない。逆に、高く平らで耳に快い発音が続きすぎると節度が失われ却っていやしくなる。仄声に挟まれた「平声」の発音もギクシャクして滑らかさに欠ける。要するに、音声的にも最善の形の四基本平仄式に大事なところで違背してしまう作品は、韻文作品としての品格を問われるということの意味しているのではないだろうか。この推察の妥当性を次例で示す。

張明澄氏は、日本人のすきな張継の「楓橋夜泊」は中国人にとっては及びではない。何故ならこの詩の初句は音声的にゴツゴツして耳障りだからだと言う。（張氏の著書は本論の注19に既述）

月落yuèluò●●烏啼wūti○○霜shuāng○滿mǎn●天tiān○

一方、中国で誰にも好かれる詩は杜牧の「寄揚州韓綽判官」だということだ。

青山qīngshān○○隱隱yīnyīn●●水shuǐ●迢迢tiáotiáo○○

なぜそうなのか、中国語の出来る方なら一目（耳）瞭然、くぐくぐしい解説など要しまい。

〔9〕「対句三条件」を認知しない「うそ」

ことばの三大要素は語義・語音・語法である。我われは、この三要素を内蔵した漢字で表記された書面言語の漢詩漢文を読み解く場合も、当然この要素を元に戻しオールラウンドに対象を分析し鑑賞しなければならない。

ペアを成す奇偶数の2句が「対句」に仕上がっているかどうかを判定するには、①語義上の対、②語音即ち平仄上の対、③語法上の対の検証が必要である。これまで日本の漢学者の対句検証は専ら①の範囲にとどまっていた。②は上述の通り。以下、③に関して、漢語文法の基本六型を私見ではあるが提示しておこう。

漢字という表語文字で表記された漢語書面言語の漢詩漢文。漢語の発音は難しく、漢字の語義も複雑微妙なものが多いが、その分、語法は至って簡単だと言える。基本的に次の六型が考えられる。

I 名詞述語文（主語S—述語PのPが名詞）

II 動詞述語文（ “ “ “ 動詞）

Ⅲ 形容詞述語文 ( “ “ “ 形容詞)

Ⅳ [S-V-O] 構造の文 (Ⅱに目的語Oが付いたもの)

V [S<sub>2</sub>・S<sub>1</sub>-P] 構造の文 (象ハ鼻ガ長イの多主語文)

Ⅵ [S<sub>2</sub>-V-S<sub>1</sub>] 構造の文 (場所詞/時間詞-存現動詞-主体語の存現文)

漢語の実詞は名詞・動詞・形容詞の三種しかない。漢語の文はこれらを核として前後に虚詞(副詞や助動詞・前置詞・接続詞等)が付き、上記六型を基本構造として鎖状に繋いで作られる。

Iはわが「訓読」界では従来認知されてこなかった嫌いがある。

Ⅱの、動詞の後に補語Cのついた形とⅣの分別はかなり難しいときがある。

Ⅲの、形容詞は目的語をとれないので、より複雑な内容を伝達するにはその<sup>テーマ</sup>話題を前に持つてくる外ない(V)。Vの構造はⅠ・Ⅱでも成り立つ。

Ⅳが漢語文中最もポピュラーなものである。

Ⅵは漢語特有の構造で、存在や出現・消滅などの動詞を用いた時、その主体語が後に来る形。漢詩の解釈ではこのⅥ型文を見定めることが、特に日本人にとって、重要なカギになることが多い。

[10] 漢字は「表意文字」であるという「うそ」

漢字は表意文字であるという「常識」が世界中を駆け巡っている。だが、五万とある漢字のうち、その九割以上は形声文字である。象形文字が単体であるのに対し、形声文字は普通双体で偏<sup>へん</sup>と旁<sup>つくり</sup>より成る。偏が意符、旁が声符と呼ばれるように、アルファベットABCのようにストレートな形ではないが、同じ旁を持つ形声文字は原則として同じ発音をする表音成分を有する「表語文字」なのである。つまり、漢字は総体的に一種隠された形ではあるが表音成分を持つ「表語文字」だったのである。

漢字は字面<sup>じづら</sup>を見れば意味が分かるという意味の「表意文字」という称呼のもたらす罪は重い。それは日中漢字の語音の違い、語法の違いをあいまいにしたまま、字形と字義の同一性に全面的に依りかかって古漢語全体が分かると錯覚させる道へ誘う魔力を秘めているのである。

我われは訓読法弁護論へ繋がるこの呼び方を改め、漢字を正しく「表語文字」として捉えた上で、古漢語に正面から向き合い、正しい読解をめざす道へ進まねばならない。訓読法はそれとして日本古典漢文読解の一翼を荷わせつつ、漢字の語義・語音・語法の三要素をフル動員して、現代日本人として中国古典に正攻法で取り組む姿勢を打ち出す時期にとっくの昔に立ち至っていると思うのだ。

孔子を崇め奉る一方で、「チャンコロ」という蔑称を平気で使ったわが国の対中国観のギャップと温床を、もうこの辺で埋め払拭していきたいものである。

2007.1.11記