

『詩経』の疊詠形式に見られる変換語の諸相について

——基本パターンとその機能を中心に——

吉 田 文 子

1. はじめに

『詩経』は中国最古の歌謡集として有名であり、その表現形式は後の時代の詩歌の源泉となっている。『詩経』は四言形式を主としており、全305篇中の90%以上は四字一句の四言詩である。『詩経』以降の詩の形式は四言から五言へ、五言から七言へというように変化し、四言詩は時代が下るとともに減少している。四言詩は中国詩史上最も古い形式であり、中国古典詩の根源とも言うべき形式である。四言詩を主とするということの他に、『詩経』国風及び小雅各篇にはある形式的な特徴が目立って見られる。それは各章の同じ位置にある文字を入れ換えながら類似の詩句を繰り返す形式で、清の姚際恆の『詩経通論』ではこのような繰り返しの形式を「疊詠」と呼んでいる。以下に「陳風・月出」篇を例に挙げる。

月出皎兮。佼人僚兮。舒窈糾兮。勞心悄兮。

月出皓兮。佼人擗兮。舒憂受兮。勞心慄兮。

月出照兮。佼人燎兮。舒夭紹兮。勞心慘兮。

この詩篇には月明かりに照らされた美人の姿とそれを目に留めて悩ましく思う詩人の心情が描かれているが、各章第一句の月明かりの描写部分「月出～兮」（月出でて～たり）に「皎、皓、照」という文字の変換が見られ、第二・三句の美人の描写と第三句の詩人の心情描写部分にもそれぞれ「僚、擗、燎」、「窈糾、憂受、夭紹」、「悄、慄、慘」という文字の変換が見られる。このような疊詠形式に見られる文字の変換に関して、顧頡剛氏は「從詩經中整理出歌謠的意見」¹⁾において、『詩経』の疊詠形式は単に楽曲として演奏するために文字を幾つか

換えて繰り返したものであり、どの章をとっても意味は同じであるとしている²⁾。魏建功氏の「歌謠表現法之最要緊者—重奏復沓」³⁾は顧氏への反論として書かれたものであるが、魏氏は疊詠形式に見られる文字の変換は音声の違い、つまり換韻を主軸とするものであるとしながらも、意味の上においても多少の程度の違いや配列の工夫があるとしている⁴⁾。また、張天盧氏の「古代歌謠與舞蹈」⁵⁾は『詩経』が演奏の際に舞踊を伴うものであったことに着目したものであるが、張氏は『詩経』に見られる繰り返しの形式は舞踏のリズムに合わせて歌われた結果であるとし、更には、繰り返される歌詞には章ごとに意味の深さが異なる場合がある、と指摘している⁶⁾。他に、黄振民氏の「詩経詩篇篇章結構形式之研究」⁷⁾は章法の分類に関する著作であるが、その中で黄氏は疊詠体の文字の変換は原則として意味上の変化はもたらさず、単に音韻の変化に基づくものであるとする一方で、幾つかの詩篇（「河廣」「狼跋」「渭陽」「有女同車」「草蟲」）の文字の変換に関しては、主目的は換韻であるが意味の上にも多少の変化が見られるとしている⁸⁾。

張氏・魏氏の後、疊詠体の文字の変換には詩意を発展させる効果があると明言し、それを詩意の解釈の上での主軸として積極的に捉えている論として、陳世驥氏の“The Shih Ching: Its Generic Significance in Chinese Literary History and Poetics”（『詩経』—その中国文学史と中国詩における一般的な意義について）⁹⁾が挙げられる。陳氏は『詩経』に見られる疊詠句は、そのほとんどが詩篇全体における意味の発展と関係を持つとし、「周南・芣苢」篇と「鄭風・將仲子」篇を例に挙げて言葉の変換が生み出す意味の発展について張氏・魏氏よりも一歩進んだ論を展開している。陳氏よりも更に詳しく論じたものとして、W. マクノートン氏の“The Composite Image: Shy Jing Poetics”（『詩経』の複合イメージ）¹⁰⁾が挙げられる。マクノートン氏は疊詠体の変換語は幾つかのイメージをある順番に配列したもの（複合イメージ）であるということを数多くの実例を挙げながら説明し¹¹⁾、これらを詩人の意識的な作詩技巧によるものであるとしている。このような陳氏・マクノートン氏の理論は加納喜光氏の「パラディグム変換詩の構造—詩経国風の基本詩形」¹²⁾において更に体系的に纏められ、加納氏の著

作である『詩経』全篇の注釈ではその理論が多用されており¹³⁾、『詩経』の疊詠形式と詩意の発展についての研究に関しては加納氏のものが最も本格的で詳細である。

『詩経』には編纂の過程において孔子が何らかの形で手を加えているという説が存在し、後の儒学者に儒学の宝典として崇められてきた歴史がある。そのため『詩経』には膨大な数の注釈書が残るものの、そのほとんどは政治や道德の教訓書として解釈したもので、『詩経』本来の文学的価値に注目した解釈が見られるようになったのは宋代以降のことである。疊詠体に見られる文字の入れ換えに関しても、ほとんどの注釈書はそれを単なる押韻の入れ換えに過ぎないとし、そこに表出する意味上の変化はあまり注目されてこなかった。陳氏・マクノートン氏は古来の枠から大きく抜け出た新しい理論を提示し、その手法は加納氏によって一つの『詩経』疊詠体研究方法として理論的に大成されたと言える。しかしながら、『詩経』には漢代以降膨大な数の注釈がなされており、語義の解釈はその思想的立場、個人の見解の違いによって諸説に分かれるものが多い。また、加納氏の解釈は理論に偏る傾向がみられ、各詩篇の注釈を他の諸氏のものとは比べてみると、一般的な注釈とは異なる独特の解釈がなされているものも少なくない。

本稿ではこのような『詩経』の疊詠形式に見られる文字の変換を対象とし、立場の異なる様々な注釈を比較検討することにより、変換語に見られる意味の上での変化や詩意への影響について考察する。本稿では疊詠形式に見られる文字の変換に関する分析を行う前に章構成の分類をし、疊詠形式をとるものとそうでないものとの選別をした¹⁴⁾。続いて疊詠形式をとる詩篇 204 篇を対象とし、その中の変換語部分に詠み込まれた意味の分類を試みた結果、植物の状態や天候などの自然現象を表すもの、場所や地名に関するもの、人の心理や容貌、人間関係などの人間の様々な状態を表すものが多く見られた¹⁵⁾。紙幅の関係で本稿では自然現象と場所や地名に関するものに焦点を絞って述べることとする。前述の通り『詩経』の注釈には諸説分かれるものが多く、語義の決定、詩想の解釈は非常に困難な作業である。本稿では加納喜光氏などの新しい解釈に合わ

せて『毛詩鄭箋』『詩集伝』などの近代以前の注釈を重視し、比較検討の上で適当な解釈を選択する、という方法を取った。また、加納氏と諸氏の解釈の間に大きな相違が見られる詩篇については「2.3. 換韻を主な目的とした文字の変換について」で一部取り上げた。以下に語釈や押韻において引用した主な注釈書を挙げる。

(漢) 鄭玄『毛詩鄭箋』 (清) 陳奂『詩毛詩傳疏』 (宋) 朱熹『詩集傳』
 (清) 姚際恆『詩經通論』 (宋) 嚴粲『詩緝』 (清) 馬瑞辰『毛詩傳箋通釋』
 (清) 胡承珙『毛詩後箋』 (日) 竹添光鴻『毛詩會箋』
 黄焯『毛詩鄭箋平議』『詩疏平議』 高田真治『詩経上・下 (漢文大系)』
 加納喜光『詩経上・下 (中国の古典18)』 王力『詩経韻読』

尚、これらの注釈書名には類似するものが多いため、本文や脚注において引用する際には『詩集伝』を「朱集伝」と表記する他は、注釈者の人名によって書名に替えることとする。また、原文中の「△□○」は押韻箇所を示す。訓読は高田氏、押韻は王氏のものに従った。

2. 文字の変換の基本パターンとその機能について

2.1. 自然現象の変化を描いたもの

網繆束薪、三星在天。今夕何夕、見此良人。子兮、子兮、如此良人何。
 網繆束芻、三星在隅。今夕何夕、見此邂逅。子兮、子兮、如此邂逅何。
 網繆束楚、三星在戸。今夕何夕、見此粲者。子兮、子兮、如此粲者何。
 網繆ちゆうぼう(ぎっしりたばねる)して薪つかを束ぬ。三星天に在り。今夕何の夕べぞ、
 此の良人を見る。子や、子や、此の良人を如何せん。
 網繆すうして芻(まぐさ)を束ぬ。三星隅に在り。今夕何の夕べぞ、此の邂逅
 を見る。子や、子や、此の邂逅を如何せん。
 網繆して楚(いばらの木)を束ぬ。三星戸に在り。今夕何の夕べぞ、此の
 粲者(美しい人)を見る。子や、子や、此の粲者を如何せん。

「唐風・網繆」篇には新婚の男女の喜びが夜空の情景とともに描かれており、各章第二句「三星在～」には「天、隅、戸」というように星の位置を表す言葉

の変換が見られる。これについての解釈は以下のように二つに分かれ、鄭箋は「天、隅、戸」はそれぞれ三月から六月にかけてのある晩の星の位置を示し、本来婚姻を行うべき正しい時期（二月）を逸して婚礼が行われた様を詠んだ詩であるとするが¹⁶⁾、朱集伝や竹添は、「天、隅、戸」は星が一晩の間に天空を移動する様子を描いていると解釈する。朱集伝に「在天、昏（日暮れ）の始めに東方に見る。建辰の月（三月）なり。……隅、東南の隅なり。昏に見る之の星此に至る。則ち夜の久しきなり。……戸、室の戸なり。戸必ず南に出ず。昏に見る之の星此に至る。則ち夜を分かつなり」とあり、「天、隅、戸」は三月のある一晩の内の星の動きを表すとする。竹添には「月を分かつの説（鄭箋の説）を用いず、特だ是れ一夕に見る所にして、在天・在戸・在隅を以て時を得ると為す。然るに『在天』は中天に在るなり。亦た見る所を以て言を為すのみ。……『隅』は只だ是れ屋の角にて、三星稍傾き、屋の角に当たりて見るなり。……『在戸』は、三星西に低くし、戸に当たりて見るなり、即ち是れ西に出ずる外の戸なり」とある。朱集伝や竹添の解釈に従えば、「天、隅、戸」は星が一晩の間に天空を移動する様子を描いていることになる。

また、詩篇のテーマについて、小序には「晋の乱を刺する（諷刺する）なり。国乱れて則ち婚姻其の時を得ざるなり」、朱集伝には「国乱れて民貧しく、男女其の時を失う有りて、後に其の婚姻の礼を遂げるを得る者なり」として、国が乱れて正しい婚姻の時期を逸した状態を描いた詩であるとするのに対し、清の方玉潤（『詩経原始』）は次のように述べている。「此れ新昏を賀ぶ詩なるのみ。『今夕何夕』などの詩、男女初昏の夕なり。此れ愉悦（はっきりしない）の情形・景象有るに自りても、必ずしも国乱民貧、男女時を失うの言を添え出さず。始めて見るは其れ欣慶の詞と為すなり。詩の新昏を詠むは多し。皆各々命意の所在有りて、唯だ此の詩のみ甚だ深き義無く、只だ男女の初遇を描摹す。神情真に逼り、自らは是れ絶作にして、廢す可からざるなり」¹⁷⁾。方玉潤の言うように、詩篇自体には出会いの喜びの言葉しか見えず、国が乱れて正しい婚姻の時期を逸したという解釈は明らかに後の学者による後付けの解釈であり、単純に新婚の男女の喜びを描いた詩として解釈したほうが自然であるだろう。このことか

ら、星の動きもそれぞれ異なる月を示すのではなく、一夜の内の時間の流れを表しているとするほうが自然であり、新婚の夫婦が夜を通して喜ぶ様を表していると解釈したほうが適切であると思われる。

また、第一句には婚姻を象徴する動作としてたきぎやまぐさを束ねるさまが¹⁸⁾、第四句から七句には夫婦が出会いを喜び互いを呼び合う様が描かれており、第一句の束ねる対象物は「薪、芻、楚（たきぎ、まぐさ、雑木）」と変わり、第四・七句の喜びを喚起する事象は「良人、邂逅、祭者（良い人、出会い、美しい人）」と変化するが、ここには第二句のような時間的・段階的な意味の変化は見られない。各章それぞれ「薪、天、人」「芻、隅、逅」「楚、戸、者」で押韻していることから、これは第一句の星の移動に合わせた結果としての押韻を主軸とした変換であると考えられるが、星の動きによる時間の流れの表現の効果により、第四句以降に描かれた新婚の喜びも夜が深まるにつれてより一層高まりゆく様が浮かんでくる。

天象や気候の変化を詠みこんだものとして、他に「邶風・終風」篇が挙げられる。この詩篇の各章第一句「終風且暴」「終風且霾」「終風且曠」には一日中風の吹く悪天候のさまが詠まれているが、「暴、霾、曠（暴^と、霾^{つちふ}、曠^{くも}）」という変換は、疾風が吹き荒れ、土埃をあげる暴風が吹き、更には黒雲が立ち込める、というように、章が進むにつれて天候がますます悪化するさまを表している。また、1.において引用した「月出」篇の各章第一句「月出～兮」に見られる月が光り輝く様を表す言葉の変換（皎、皓、照）は、「皎」は出始めの月、「皓」はそれが更に高く昇ったさま、「照」はあまねく照らす月、というように、章の展開に伴って次第に耀きを増してゆく¹⁹⁾。

晝詠体の変換語には上述のような天象・天候の変化以外に、以下に挙げるような植物の変化を詠み込んだものが数多く見られる。

何草不[△]黄、何日不[△]行、何人不[△]將、經營四[△]方。
 何草不[□]玄、何人不[□]矜。哀我征夫、獨為[□]匪民。
 匪[○]兕匪[○]虎、率[○]彼曠野。哀我征夫、朝夕不[○]暇。
 有[▲]芄者[▲]狐、率[▲]彼幽草。有[▲]棧之[▲]車、行[▲]彼周道。

『詩経』の疊詠形式に見られる変換語の諸相について

いづれ
何の草か黄ならざらん。何の日か行かざらん。何の人か将^ゆかざらん。四方
を経営す。

何の草か玄^{くろ}からざらん。何の人か矜^{かん}（やもお、出役している男）ならざらん。
哀し我が征夫、独り民に^{あら}匪^あずと為す。

兕（野牛）に匪^あず虎に匪^あず、彼の曠野^{したがつ}に率^いう。哀し我が征夫、朝夕^{いとま}暇^あら
ず。

芄^{ほう}たる（毛が多く尾の長く大きい）狐有り、彼の幽草（深く暗い草むら）に率
う。棧の車（粗末な車）有り、彼の周道を行く。

小序はこの「小雅・何草不黄」篇を戦乱の世において兵士として駆り出される民衆の苦しみを歌ったものであるとしている²⁰⁾。各章第一句「何草不～」には「黄、玄」と言うように草の色の変換が見られるが、鄭箋・朱集伝は「黄」は草が枯れた状態になる歳^{とし}の暮れを指し、「玄」は草が芽生える春の始めを表すとする²¹⁾。一方、胡承珙は鄭箋や朱集伝とは少し異なり、「黄」だけでなく「玄」も草が枯れるさまを表すとし、「黄、玄」という変換は草が次第に枯れゆく様、つまり時が長く経過するのを表すとする²²⁾。いづれにしろ、「黄、玄」という変換には草の色の変化による時間の経過が表現されていることは確かであり、植物の変化による時間の流れの表現は、戦乱がなかなか収まらず、兵士たちの遠征が長引く様をより一層強調する。

植物の変化を描いたものとして他に、「周南・樛木」篇が挙げられる。この詩篇の各章第二句「葛藟^{かか}纍^{れい}之」「葛藟^{かか}荒^わ之」「葛藟^{かか}縈^{やう}之」には「纍、荒、縈（繋^{かか}る、掩^{おほ}う、旋^{めぐ}る）」という変換がみられ、葛藟（ツタやカズラの類）が樛木（枝の垂れ下がっている木）の上に繋^{かか}って（生い始めて）木を掩^{おほ}い、最後には木の表面いっぱい^{かか}にぐるぐると旋^{めぐ}って生い茂る、というように、葛藟が次第に繁茂する様子が描かれている。他に「周南・汝墳」「王風・黍離」「周南・桃夭」「邶風・凱風」「檜風・隰有萋楚」にも植物の花、実、葉などの部位を表す言葉の変換が見られ、いづれも植物が章を追うごとに成長していく様が如実に描かれている²³⁾。

これらの天象・気候の変化、植物の成長など、自然現象を詠み込んだ詩篇に

みられるように、一篇の詩の中には何箇所かの文字の変換が見られ、意味の発展をになう部分と押韻のために同じ内容を別の言葉で表現した部分とに分かれている。そして意味の発展をになう部分においては、天象・気候の変化や植物が成長するさまを表し、詩篇の中に時間や物語の流れを効果的に表現している。このような意味の発展をになう部分の効果は詩篇全体のイメージを膨らませ、「綢繆」篇の「見此良人」「見此邂逅」「見此粲者」のような時間的・段階的な変化が明確にはみられない暈詠句の中にも発展的なイメージを与え、詩中に込められた詩人の喜びや憂いなどの情感をより豊かにして表出する。

2.2. 詩中人物が移動するさまを描いたもの

暈詠体の変換語に見られる様々な表現の中で、自然現象に関するものと同様に多く見られるのは、次に挙げるような場所や地名の表現である。

俟我於[△]著[△]乎[△]而、充耳以素[△]乎[△]而、尚之以瓊[△]華[△]乎[△]而。

俟我於[□]庭[□]乎[□]而、充耳以青[□]乎[□]而、尚之以瓊[□]瑩[□]乎[□]而。

俟我於[○]堂[○]乎[○]而、充耳以黄[○]乎[○]而、尚之以瓊[○]英[○]乎[○]而。

我を著^まに俟つに、充耳（耳飾り）素（白）を以てし、之に尚^{くわ}うるに瓊^{けいか}華（華やかな玉）を以てす。

我を庭に俟つに、充耳青を以てし、之に尚^{けいえい}うるに瓊瑩を以てす。

我を堂に俟つに、充耳黄を以てし、之に尚^{けいえい}うるに瓊英を以てす。

朱集伝や嚴粲は「齊風・著」篇を花婿が花嫁の家へ行き婚礼の儀式を行う様を描いたものとして解釈しており²⁴⁾、中でも嚴粲は第一句に描かれた花婿の待つ位置を婚礼の事細かな儀式に当てはめた解釈をしている²⁵⁾。このような儀式の細部に関する解釈を別として花婿が花嫁を待つ位置の変化に注目してみると、場所を表す「著、庭、堂」という言葉変換には、門の外、庭（大門の内・寝門の外）、堂（広間）というように、屋敷の扉の外から内側へ、屋敷の扉の内側から建物の中へと入ってゆく様子が鮮やかに描かれている。各章をそれぞれ単独で見ると、「俟我於～乎而」というように、花嫁を待つ花婿の姿を表現しているのみであるが、その待つ場所を章ごとに変化させることにより、花婿が花

嫁の家の中へ段階的に入っていくさまを映し出している。親迎の儀にこだわらずに解釈するならば、男が女に恋焦がれ、女が屋敷から出てくるのを待ちきれず、自ら屋敷の中にじりじりと進入していくというように、恋愛の歌としての解釈も可能である²⁶⁾。

また、詩篇各章の第二・三句目には男が着飾った様子が描かれ、耳飾りの色「素（白）、青、黄」や冠飾りの玉の美しく輝く様「華、瑩、英（はなやか、あざやか、うるわしい）」を表す部分に文字の変換が見られるが、第一句に見られるような明確な意味の変化は見られない。各章それぞれ「著、素、華」「庭、青、瑩」「堂、黄、英」という風に第一句目の韻に合わせて押韻していることからこれらは換韻を主軸とした変換であると考えられる。或いは、第一句の変換語に描かれた男が次第に近づいて来るイメージを加味して解釈するならば、男の耳飾の色が白・青・黄の色とりどりであるとし、男が接近するにつれて、身につけている首飾りの色も次々と顕わになり、冠飾りの玉の美しさも章ごとにその様相を変えて表出する、ともいう意味にも解釈できる。他に男が女のもとへ次第に近づく様子を描いたものとして「鄭風・將仲子」が挙げられる。この詩篇には男の求愛を拒否する女の様が描かれているが、女が制するにも関わらず男が里を超え、牆を超え、園を超えて女のもとへ近づこうとする様に変換語の中に鮮やかに描かれている²⁷⁾。

次に挙げる「鄘風・干旄」篇の中にも詩中人物が移動する様が効果的に描かれている。

子子干旄、在浚之郊。素絲紕之、良馬四之。彼姝者子、何[▲]以[▲]界[▲]之。

子子干旄、在浚之都。素絲組之、良馬五之。彼姝者子、何[□]以[□]予[□]之。

子子干旄、在浚之城。素絲祝之、良馬六之。彼姝者子、何[●]以[●]告[●]之。

子子（高^{けつけつ}く揚^げがる）たる干旄（旗^{かんぼう}竿^{しゅうん}）は、浚の郊に在り。素絲（白^{しろ}い糸）之を紕（組^{くみ}み編^ひむ）し、良馬之を四にす。彼の姝^{しゆ}たる者（り^りっぱな人）は子、何を以てか^{あた}之に界えん。

子子たる干旄は、浚の都に在り。素絲之を組し、良馬之を五にす。彼の姝たる者は子、何を以てか^{あた}之に予えん。

子子たる干旌^{せい}は、浚の城に在り。素絲之を祝（織る）し、良馬之を六にす。
彼の妹たる者は子、何を以てか之に告げん。

この詩篇には賢者が隊を成して行進する様が描かれており、各章第二句の「在浚之～」には隊列の現在地点が、第四句「良馬～之」には隊列の率いる馬の様子が描かれている。厳整に従えば、第二句の「郊、都、城」という変換は他国から浚邑の郊へ、郊から都へ、都から城へというように、賢者の行進が遠くから近くへ及ぶ様子を表しており、第四句の「四、五、六」という数字の増加は隊列が近づくにつれ、それを遠望している者の目に入る馬の数が次第に多くなる様を描いている²⁸⁾。各章第一句目の「子子～」には隊列のかかげる旗印が空高く翻るさまが描かれており、旗の種類が普通の旗竿（干旌）、はやぶさを描いた旗（干旛）、雉の羽で飾った旗（干旌）というように変化している²⁹⁾。第四句目の数字の変化を観衆の目に入る隊列の数が増えるさまと捉えるならば、第一句目の旗印の変化についても、行進が近づくにつれ、旗印の様相も次第に顕わになり、その絵模様や飾りなどの細部までがはっきり見えてくる、という解釈が可能である。各章それぞれに盛大な行進のさまが描かれているが、章を追うごとにそれが次第に近づいてくるという変換語の効果により、大行進が今まさに移動して近づいてくるような威圧感を生み出している³⁰⁾。

上述の詩篇に見られる文字の変換の中には詩中人物が移動する様が明確に表現されており、これを「単なる押韻の為の変換である」として同じ場面を描いているとしてしまうことはできない。場所を表す変換語の中に遠くから近くへ、という空間的な順序があると見ることによって、詩中の人物が次第に近づいてくるという物語の流れが生まれ、接近による威圧感や緊張感の表出が効果的になされる。また、「著」篇の「素、青、黄」や「華、瑩、英」に見られる装飾品の色や輝き、そして、「干旌」篇の「干旌、干旛、干旌」という旗印のさまを表す言葉の変換は、それ自体は発展的な意味を持たないが、詩中人物の移動を描いた変換語部分の効果によって、人物の接近に伴ってそれに付随する飾りなども章ごとに異なる様相を表す、という解釈が可能となる。

2.3. 換韻を主な目的とした文字の変換について

2.1と2.2においては疊詠形式に見られる変換語の中に描かれた自然現象の変化や詩中人物が移動する様について取り上げたが、このように明確な意味の変化が表現された変換語は全ての詩篇の中に見られるというわけではない。「齊風・甫田」篇の第一・二章第二句「維莠驕驕」「維莠桀桀」には雑草が生い茂るさまが描かれているが、加納氏は「驕驕、桀桀」という変換は「横にむやみに蔓延していくことから、縦に挺立して穀物をますます覆い隠すことへ」、という変化を表しているとする。しかしながら陳奐、胡承珙、馬瑞辰らの解釈においては、「驕驕」「桀桀」はいずれも高く抜き出るさまを表し、加納氏の言うような「横から縦へ」という明確な区別はなされていない³¹⁾。また、第三・四句目には「無思遠人、勞心忉忉」「無思遠人、勞心怛怛」というように、遠く離れている人をいたずらに思っても無駄だ、という言葉が見られるが、毛伝・陳奐は「忉忉」も「怛怛」も「憂勞の意」として、二者の間に明確な意味の違いを認めていない³²⁾。一方で、これらの変換語を音韻の角度から見ると、「驕、忉」は宵部、「桀、怛」はともに月部に属する韻であり、各章の第二・四句に韻の対応が見られることから、これらは換韻を主な目的とした文字の変換であると考えられる。

「王風・葛藟」篇の各章第二句「在河之澗」「在河之涘」「在河之漚」には葛藟が生い茂る場所を表す言葉の変換（澗、涘、漚）が見られるが、加納氏は「澗、涘、漚」は「だんだん水に近くなる場所の順序」であって、「山野に生えた植物が次第に川の水辺につるを伸ばしていくことを表す」とする。「澗、涘、漚」に関しては近代以前の解釈においても様々な議論がなされているが、馬瑞辰は『説文』のように「水厓」（澗）を即ち「山辺」と解釈するには問題があるとしている³³⁾。陳奐は「厓」と「涯」とは同義であって、「澗」も「涘」も同様に「水厓（涯）」、つまり、水際を意味し³⁴⁾、第三章の「漚」についてもまた、「澗」「涘」と同様に「水涯」であるとする³⁵⁾。馬瑞辰や陳奐に従えば、「澗」「涘」「漚」はいずれも水際を示し、山野から水辺へという明確な区別は見られないということになる。また、第四・五句と³⁶⁾第六句の押韻を見ると、「澗、

父、顧」は魚部、「涘、母、有」は之部、「澗、昆、聞」は文部であり、変換語部分と押韻部分には明確な対応関係がある。このことから、「澗、涘、澗」という文字の変換は換韻を主な目的とした変換であると考えられる³⁷⁾。

3. おわりに

本稿では晝詠体の変換語部分に詠み込まれた様々な事象の内、植物の状態や天象など自然現象に関するものと場所や地名に関するものを中心に挙げたが、そこには自然現象の変化や詩中人物の移動が鮮やかに描かれ、詩篇の中に時間や物語の流れが効果的に表現されている。このような発展的な意味は全ての詩篇に見られるというわけではなく、2.3.において挙げたような明確な意味の変化や発展的な意味が見られないものも存在する。『詩経』における文字の変換のほとんどには押韻・換韻との関連が見られることから、このような文字の変換は換韻を主な目的として始まったものであることは間違いない。しかしながら、換韻を表すと同時に発展的な意味を表出するものも数多く見られることから、文字の変換に見られる意味の上での配列は単なる語呂合わせの偶然とは言い難く、マクノートン氏の言うように作者が意図した上での作詩技巧であると考えられる。また、「甫田」や「葛藟」などに見られる意味に明確な差異の見られない変換語においても、字句を換えながら同じ状態を繰り返し描くことにより、結果として雑草の繁茂する様や、詩人の憂いや大切な家族を思う気持ちなどが強調して描かれている。これは魏建功氏が述べているように、「作者はその中の字句を少し換えることごとによって内なる感情を吐露している」³⁸⁾のであり、仮に発展の意味が見られないとしても、「音声を換えた繰り返しの演奏は、作者が心の内で何度詠嘆してもし足りず、このような形で表現した」³⁹⁾結果であると言える。意味の上での明確な差異の見られない言葉の変換の中にも、類似語の反復という手段によって詩人の内なる情感が表現されているのである。

本稿では晝詠体の変換語に詠み込まれた様々な事象の内、自然現象の変化と詩中人物の移動を表現したものに焦点を当てて述べたが、その変化は単なる背

景描写ではなく、詩篇各章の後半に描かれた人間の事象に重ね合わせて描かれていることが多い。「終風」篇の各章第一句の変換語については2.1で天候が次第に悪化する様子を描いたものとして触れたが、詩篇の第一・二章の二句目以降には男の女に対する態度が時には粗暴で時には優しいという風にきまぐれで、それを苦にして悩む女の様子が描かれている。各章第一句に描かれた終日吹きすさぶ風の様は男の粗暴な有様を喩えているだけでなく、章を追うごとに悪化する天候の変化の表現によって、男の暴挙が詩文に描かれている以上にひどいということを暗示しているのである。このような、詩篇各章の前半に見られる自然現象や詩中人物の移動と後半に描かれた人間の事象との関係、また詩篇の全体像への影響については稿を改めて述べたいと思う。

注

- 1) 『古史辨』第3冊（台湾・明倫出版 1931年）所収
- 2) 「詩經裡的歌謠都是已經成為樂章的歌謠、不是歌謠的本相。凡是歌謠、只要唱完就算、無取乎往復重沓。惟樂章則因奏樂的關係、太短了覺得無味、一定要往復重沓的好幾遍。詩經中的詩、往往一篇中有好幾章都是意義一樣的、章數的不同只是換去了幾個字」。
- 3) 『古史辨』第3冊所収
- 4) 「在我們最明顯的發覺自是『聲音的不同』、然而意義上的關係多少也總有程度的深淺或次序的進退。就是沒有分別、而作者以聲音改換的復奏、不能不說是他內心非再三詠嘆不足以寫懷的緣故」。
- 5) 『古史辨』第3冊所収
- 6) 「『舞』與歌一樣均是內心情緒不得已之要求、故也只係一種隨興的自然的跳動、不外乎脚步之踏起、身姿的動轉。然脚步的踏起及身姿的動轉自然也會有節奏的、於是口中所唱的歌聲也因舞的節奏起落而迴環複沓、迴還的歌章或有前後意思深淺不同、或把前章換上幾個不同音的字以便迴環響應舞的節奏」。
- 7) 『詩經研究』台湾・正中書局印行 1982年2月 所収
- 8) 林健一氏の「國風に於ける三章章四句の詩に就て」（『漢學會雜誌』11卷1號

- 1943年出版)、呂珍玉氏の「《詩經》疊章相對詞句訓詁問題探討」(『東海中文學報』12期 1998年12月出版)にも疊詠体の文字の変換に関する記述が見られるが、両者とも「疊詠体の変換語は皆同類義である」ことを前提として論を進めており、文字の変換に意味の上での配列があるとするまでには至っていない。
- 9) 『中央研究院歴史語言研究所集刊』第39本 台湾・中央研究院歴史語言研究所 1969年出版
- 10) Journal of the American Oriental Society, 83,1963
- 11) マクノートン氏は「複合イメージ」を“Time-shift”(時間の流れ)、“Emotional complex”(感情の複合)、“Intellectual complex”(理知的な複合)、“Transmutation”(物質的な変化)、“Praxis and pathos”(現実と感傷力)の五種類に分類している。
- 12) 『日本中國學報』第30集 日本中國學會 1978年10月出版
- 13) 『詩經上・下(中国の古典18)』東京・学習研究社 1982年1月
- 14) 本稿では青木正兒氏の「詩經章法獨是」(『青木正兒全集』第3巻 東京・春秋社 1970年)、及び黄振民氏の「詩經詩篇篇章結構形式之研究」を参考として章構成の分類を行った。結果として305篇中271篇が各篇二章または二章以上の諸章から成り、その内「1. 一篇中の全ての章が疊詠であるもの」は130篇、「2. 疊詠の章と独立の章との混合から成るもの」は74篇、「3. 完全な独立の章から成るもの」は64篇であり、疊詠形式を含むもの(1と2)の総計は204篇となった。
- 15) 自然現象に関するものは36篇(国風28、小雅8篇)あり、植物(14篇)、天候(6篇)、天象(6篇)、河の流れ(6篇)、露の状態(4篇)に分けられる。場所や地名に関するものは42篇(国風36篇、小雅5篇、大雅1篇)で、人間の様々な状態のうち、人の心理の表現が見られる詩篇は19篇(国風16篇、小雅3篇)、人の容貌や有様を形容したものは20篇(国風20篇)、呼称などの人間関係の表現を含む詩篇は24篇(国風23篇、小雅1篇)である。
- 16) 鄭箋「三星謂心星也。星有尊卑、夫婦父子之象、又為二月之合宿、故嫁娶者以為候焉。昏而火星不見、嫁娶之時也。今我東薪於野、乃見其在天、則三月之末、四月之中見於東方矣。……心星在隅、謂四月之末、五月之中。……心星在戸、

『詩經』の疊詠形式に見られる変換語の諸相について

謂五月之末、六月之中」。正義「鄭以為婚姻之禮、必在仲春、過涉後月、則為不可。今晉國之亂、婚姻皆後於仲春之月、賢者見其失時、指天候以責娶者。三星者、心星也、一名火星、凡嫁娶者、以二月之昏、火星未見之時為之、次章言在隅、又晚於在天、謂昏而火星始見東方、三月之末四月之中也」。

- 17) 清・方玉潤著『詩經原始』(台湾・藝文出版 1960年)
- 18) 毛伝「男女待禮而成、若薪芻待人事而後束也」。
- 19) 「終風」「月出」、そして後述の「周南・樛木」などに描かれている自然現象の変化は、詩篇の後半に描かれた人間の事象と相応じて描かれている。このことについては「3. おわりに」で少し触れているが、紙幅の関係で詳細は稿を改め述べたいと思う。
- 20) 小序「四夷交侵、中國背叛、用兵不息、視民如禽獸、君子憂之、故作是詩也」。
- 21) 鄭箋「用兵不息、軍旅自歲始、草生而出、至歲晚矣。何草而不黃乎、言草皆黃也」「玄、赤黑色、始春之時、草芽蘖者、將生必玄、於此時也」、朱集伝「草衰則黃」「玄、赤黑色也。既黃而玄也」。
- 22) 胡承珙『『易林』蒙之蒙云『何草不黃、至末盡玄。室家分離、悲愁于心』、據此則焦氏以草玄為物衰之候、非春初始生之謂。以經文先黃、次玄、是經歷秋冬已、足見踰時之久、不必又及明年春生而玄也。陳奐の解釈は鄭箋・朱集伝・胡承珙とは異なり、「黄」「玄」は二字合わせて草の病気を表すとし、二つの異なる色であるという考えを否定している。
- 23) 前述の気候・天象の変化を描いた「終風」「月出」と同様に、これらの詩篇の各章前半に描かれた植物の成長は後半に描かれた人間の事象と相まって描かれている。
- 24) 朱集伝「我、嫁者自謂也。著、門屏之間也。……東萊呂氏曰、婚禮婿往婦家親迎、既奠雁御輪而先歸、俟于門外、婦至、則揖以入。時齊俗不親迎、故女至婿門、始見其俟已也」、「庭、在大門之内、寢門之外。……呂氏曰、此婚禮謂婿道婦及寢門、揖入時也」、「呂氏曰、升階而後至堂、此婚禮所謂升自西階之時也」。
- 25) 嚴粲「於著、於庭、於堂、止是待有先後耳。……詩記曰、昏禮、婿往婦家親迎、既奠雁御輪、婿乃先往俟于門外。婦至、婿揖婦以及寢門、揖入、升自西階。齊人既不親迎、故但行婦至婿家之禮、俟我於著乎而、此昏禮所謂婿俟于門外、婦

至、婿揖婦以入之時也。俟我於庭乎而、庭在大門之内、寢門之外、此昏禮所謂及寢門揖入之時也。俟我於堂乎而、升階而後至堂、此昏禮所謂升自西階之時也。婿道婦入、故於著於庭於堂、每節皆俟之也。

- 26) 「鄭風・丰」篇にも「著」篇に似たような表現が見られ、各章第二句「俟我乎巷兮」「俟我乎堂兮」に「巷、堂（門外、広間）」という変換があり、男が女を待つ位置が門外から広間へと移動する様が描かれている。
- 27) 各章第二句「無踰我～」（～を超えては駄目）に「里、牆、園」（里の境界、屋敷の囲い、屋敷の中の庭園）という変換が見られ、超えてはいけない場所は次第に女のいる家の中へと近づいている。
- 28) 敝粲「有賢者來自他國、至衛國浚邑之郊」、「賢者自郊至都、則近城矣。又有就都見之乘良馬而來者五輩矣」、「賢者自都至城、又有就城見之乘良馬而來者六輩矣。五之六之者、言來見者愈眾也」。
- 29) 朱集伝「干旄、以旄牛尾注於旗干之首、而建之車後也」「旗、州里所建鳥隼之旗也」「干旄、蓋析翟羽設於旗干之首也」。
- 30) 他に「魏風・陟岵」「周南・卷耳」「唐風・采芣」「衛風・有狐」「邶風・泉水」にも様々な手法を用いた移動の表現が見られる。
- 31) 「驕驕」は朱集伝「張王（旺）之意」、陳奐「說文『莠、禾粟下揚生莠也』、莠草挺出直上、非若禾粟向跟下垂、故曰揚。驕驕者、揚之意」、胡承珙には「驕驕蓋喬字之借、爾雅『喬、高也』。『桀桀』は毛伝・朱集伝「猶驕驕也」、陳奐「桀桀者即揭揭之假借」、胡承珙「桀桀亦高出之義」、馬瑞辰「說文『揭、高舉也』此章桀桀、即揭揭之假借義、亦為高」。
- 32) 「仞仞」は毛伝「仞仞、憂勞也」、朱集伝「言無田甫田也、田甫田而力不給、則草盛矣。無思遠人也、思遠人而人不至、則心勞矣。」「怛怛」は毛伝「怛怛、猶仞仞也」、陳奐「怛怛、亦憂勞之意、故云、猶仞仞也。〈匪風〉傳『仞仞、傷也』」。
- 33) 馬瑞辰「澹、說文作汧、云『汧、水厓也』。厓、山邊也。厓、高邊也。汧為水厓。蓋、對厓為山邊言之、爾雅釋水『澹、水厓』、釋丘又曰『岸上澹』。據爾雅、望厓洒而高岸又曰重厓。岸、說文『岸、岸高也』。岸上者蓋謂其厓上高峭如重厓然、與澹言夷上、謂其上陵夷者正同。郭注爾雅以澹為岸上地、失之」。

『詩經』の疊詠形式に見られる変換語の諸相について

- 34) 陳奐「釋丘『厓岸涘為厓』、傳所本也。〈兼葭〉、〈大明〉同。說文『涘、水厓也。』周書曰『王出（思文）、正義引鄭注大誓云『涘、厓也。』傳元年公羊傳『自南涘。』何注云『涘、水涯』。涯者厓之俗。
- 35) 毛伝「漚、水隰也」「昆、兄也」、朱集伝「夷上洒下曰漚。漚之為言腎也。昆、兄也」。陳奐「釋丘『夷上洒下不漚』。郭注云『洒謂深也。厓上平坦而下水深者為漚、不發聲』、李注云『夷上、平上洒下陷下、故名漚』、孫注云『平上陷下、故名曰漚』、義並同。案、漚本依水厓為名、伐檀傳『漚、厓也』。胡承珙『姚氏識名解亦駁胡說云『河澗、河涘、河漚乃近水高出之地、並非水中、正葛藟之所託以生者、而曰、必生於山谷丘野、而不生於水厓、吾不信也』、李集解又引王氏說『謂水所盪危地也。潤澤葛藟而生之、亦所以自固。陸氏埤雅、即用其義、此則節外生枝、殊可不必』。
- 36) 「葛藟」篇の第四・五句に見られる「父、母、昆」のような家族や親類の呼称を詠み込んだ文字の変換は「魏風・陟岵」「周南・麟之趾」「小雅・鴻雁之什・黃鳥」などにも見られ、諸氏による興味深い解釈がなされているが、紙幅の関係で詳細は割愛する。
- 37) 他に変換語の配列に明確な意味の変化や発展的な意味が見られない詩篇として、自然現象に関するものでは「陳風・東門之楊」「邶風・北風」「檜風・匪風」「邶風・新臺」「齊風・載驅」「小雅・蓼蕭」、場所や地名に関するものでは「豳風・九罭」「小雅・菁菁者莪」「召南・殷其雷」「齊風・還」「小雅・緜蠻」「魏風・伐檀」が挙げられる。
- 38) 「詩和歌謠の格調往往有數章相同、改換一些字句、以發洩作者的情緒。他們改換的字句的意義或是一樣、或是不一樣」。
- 39) 注4 参照。

(よしだ ふみこ・台湾実践大学観光管理学科専任助理教授)