

# 敦煌民歌に見られる雑言体の構造について

—四言句を中心に—

吉田文子

## 一 はじめに

筆者は前稿「敦煌民歌に見られる雑言体の構造について——三言句を中心に」<sup>(1)</sup>において、敦煌民歌の雑言体に多く見られる三言句について論じた。三言句自体はその短さゆえに単独で表現でき得る意味に制限があるが、後の六・七言句と相まって緩急の激しい複雑なリズムを生み出し、また意味的にも様々な効果を發揮している。このように前稿においては、三言句のみに的を絞って論じたが、敦煌民歌の複雑なリズムを構成するもう一つの重要な要素として、四言句の多用が挙げられる。

東隣有女 相料實難過<sup>△</sup> 羅衣掩袂 行步透迤<sup>△</sup> 逢人問語羞無力。 態嬌多<sup>△</sup> 錦衣公子見 垂鞭立馬 斷腸知麼<sup>△</sup>  
〔〇〇三（鳳歸雲）下片〕<sup>(2)</sup>

東隣に女有りて、相料れば実に過ぎ難し。羅衣は袂を掩い、行歩は透迤たり。人に逢いて問語すれば羞じて力無し。態に嬌多し。錦衣の公子の見んとして、鞭を垂れて馬を立て、腸断つを知らんか。

この歌の字数構成を見ると「四五四四七三五四四」というように一片（敦煌民歌は上下二片で一首を成すものが

多い)中に四言句が多用されており、九句中の五句にも及んでいる。逆に五言・七言が中心でその中に四言句が一、二句のみ混じるものもあり、四言句の出現形式は様々である。

中国古典詩における詩型の中心は四言から始まって五言、七言へと変遷し、五言詩と七言詩は現代に至るまで中国詩史における二大詩型でありつづけた。それに対して、四言詩は時代が下るにつれて減少し、『詩経』以降は独立した詩型として盛行することはなかった<sup>(3)</sup>。一方で「四言句」自体の使用は雑言体の詩歌に普遍的に見られ、中でも敦煌民歌においては三言句に次いで多用されている。五言・七言が中国詩歌における定型リズムであるとすれば、雑言体の中に混入する三言句・四言句はそれを打ち破り、より複雑なリズムを形成するのに役立つといふと考えられる。そこで本稿では敦煌民歌の雑言体に出現する四言句に的を絞り、その出現形式と雑言体の複雑なリズムとの関係について論じる。

本稿使用のテキスト『敦煌歌辭總編』<sup>(4)</sup>と研究の範囲に関しての詳細は前稿第二章中の「テキストと研究範囲について」を参照されたい。<sup>(5)</sup>前稿では分類の対象を「雲謠集」(二十七組三十三首)、「隻曲」(百十七組百十七首)の、計百四十四組百五十首としたが、本稿ではそれに加えて、「普通聯章体」(六十三組三百九十九首)の内の庶民感情を歌ったもの(二十四組七十六首)も対象とした。また、中国古典詩歌の基本リズムについても前稿にて既に論じているが、ここに改めて簡単にまとめておく。古典詩歌において二文字が一つのリズムの基本単位となることは、中国の研究者の間では感覚的に自明のこととしてとらえられているようだが、それを最初に明文化したものとしたものは胡適氏の『談新詩』が、近年出版の詩歌のリズムについて述べたものとしては、陳本益氏の『漢語詩歌的節奏』、そして、日本においては松浦友久氏の著作『中国詩歌原論』が挙げられる。<sup>(6)</sup>詩のリズムや区切りを表す用語は著者によって様々あるが、本稿においては松浦氏の著作に見られる用語である「音節リ

ズム」「拍節リズム」「休音」という言葉を使用した。<sup>(7)</sup>

四言句の出現形式は大きく分けると、五・七言句と二句一組となって現れるものと、四言のみが二句、三句と連なって出現するものとに分かれる。本稿第二、三章においては前者を、第四章においては後者について述べる。

## 二 四言句先行型

四言句と五・六・七言句が二句一組で出現するものには、そのリズムの特徴から分けると、「四五」「四六」「四七」というように四言句が先行するものと、「五四」「六四」「七四」というように四言句が後にくるものとに分けられる。この章においては前者のような四言句先行型について述べる。

① 獨坐更深人寂寂<sup>△</sup> 憶念家郷 路遠關山隔<sup>△</sup> 寒雁飛來無消息<sup>△</sup> 教兒牽斷心腸憶<sup>△</sup> 「二〇八（鵲踏枝）上片」<sup>(8)</sup>  
独り坐せば更深く人寂寂たり。家郷を憶念するに、路遠く関山隔つ。寒雁飛び来たれども消息なし。兒をして心腸の憶いを牽き断たしむ。

旅人の寂寞を歌ったものである。例に挙げたのは上片のみであるが、この歌は上下片とも「七四五七七」という字数構成である。押韻箇所を見ると、「七・四五・七・七」というように第二・三句目の四言句と五言句は二句で一組となっており、意味的にも「憶念家郷 路遠關山隔」（故郷を思うに、遠く離れて関所や山に隔てられている）というように、一つの流れのある意味となっている。また、第三、四句以外はすべて七言句で構成されており、二音節を一拍とする拍節リズムの構成は「4・23・4・4」で、第二・三句目以外は全て四拍子である。音節的にも拍節的にも「四五」句部分でのリズムの乱れが際立つと同時に、そこにのせられた歌詞に焦点があてられ、遠く離れた故郷への思いが一層強調される。

②聰明兒 稟天性 莫把潘安 才貌相比並 弓馬學來陣上驍 似虎入丘山 勇猛應難比 「二九九(蘇莫遮) 聯章体第一首・上片」

聰明兒は、天性を稟<sup>きず</sup>かる。潘安(晋の潘岳)を把<sup>と</sup>りて、才貌相比<sup>くら</sup>ぶこと莫<sup>な</sup>かれ。弓馬を学び来たりて陣上に驍<sup>は</sup>すは、虎の丘山に入るに似て、勇猛なること応<sup>こた</sup>に比べ難し。

武術に優れた若者が功名を立てるさまを歌ったものである。この片は「三三・四五・七・五五」という字数構成で、第三・四句目に「四五」句の組み合わせが見られる。三・四・五・七言句の四種類の異なる句が出現する、複雑な音節構成である。拍節構成を見ると、「22・23・4・33」というように、冒頭の二拍二連続のリズムは四五句部分に引き継がれながら三拍子、四拍子へと転じ、片末では再び三拍子二連続のリズムへと戻っている。二拍・三拍を中心とした短く軽快なリズムの中に、若者の勇猛な様が巧みに描かれている。

このような四言・五言句の組み合わせは、次に挙げるように片の末尾においても少なからず見られる。

③雪消冰解凍 煙凝地發萌 綠楊紅藥兩分明 萬戸千門 春色漸舒榮 「〇八三(南歌子) 上片」

雪は消え氷は解凍す。煙は凝<sup>こ</sup>り地は発<sup>は</sup>し萌<sup>も</sup>ゆ。緑楊・紅葉(シヤクヤク)は両<sup>ふた</sup>つに分明す(二つの色が対照的で鮮やかである)。万戸千門、春色漸<sup>ようや</sup>く舒<sup>の</sup>び榮<sup>の</sup>ゆ。

春の訪れの情景を歌ったものであり、「五五・七・四五」というように片の末尾に「四五」句が出現する。拍節構成は「33・4・23」で、冒頭の三拍子の連続が三句目で四拍に転じ、それが四句目では二拍に急減する。そして片末は再び三拍となり、片の冒頭に見られるのと同様の拍数リズムに収斂して終わる構成になっている。

①②③のように片の第二、三句目や末尾に出現する「四五」句は以下の七組八首十二片に見られる。

通し番号<sup>(9)</sup>

曲調名 出現形式

通し番号 曲調名 出現形式

〇一一	洞仙歌	六・四五・七七七(下)	二〇〇*	蘇莫遮	三三・四五・七・四五(上下)
一〇八	鵲踏枝	七・四五・七七(上)	〇二〇	傾盃樂	四・四五・五四・六・八・五六・四七(上)
一〇八	鵲踏枝	七・四五・八七(下)	〇二一	傾盃樂	四・四五・五四・八・五六・四五(上)
二一六*	獻忠心	七・四五・四四・六三三(上)	一九九*	蘇莫遮	三三・四五・七・四五(下)
一九九*	蘇莫遮	三三・四五・七・五五(上)	〇八三	南歌子	五五・七・四五(上下)

これ以外に、片の中間に出現するもの、片の冒頭に出現するものが五組六首七片あり、「四五」句は合計十二組十四首十九片において出現し、四言先行型(二十二組二十四首)の大多数を占める。

「四五」句という二句一組の組み合わせは、片中の他の三・五・七言句との組み合わせにおいて字音数に落差のある複雑な音節リズムを生み出す他、四言と五言との二句の組み合わせ自体に、偶数句と奇数句という大きな差異が見られる。四言句は「〇〇一〇〇」という、二字一組が二回繰り返されるリズムであり、安定はしているが、均質で変化に乏しいリズムである。五言などの奇数句は「〇〇一〇〇一〇×」というように句末に休音が入って二字一組のリズムが崩れることにより、最後の一字は聞く者の耳に強い印象となつて残る。また、拍節の数からいっても、四言句は二拍、五言句は三拍というように偶数拍・奇数拍の違いがあり、四言句と五言句の組み合わせは、「△」を一拍とすれば、「△△、△△△」というように、異なる拍数が連なることになり、錯綜感のあるリズムを生み出す。その構造を更に詳しく見てみると、「四五」句は「〇〇一〇〇、〇〇一〇〇一〇×」というように、四言句の二字一組の等質なリズムは五言句部分の二拍目まで同じ調子で繰り返されるが、休音の入る三拍目でそのリズムに大きな変化が生じる構造になっている。更にはこの五言の句末部分で押韻するため、前半の四言部分から続く安定した流れは大きく崩れ、休音と押韻との相乗効果で大きな溜めと強調が生まれるのである。

④三尺青蛇 斬新鑄就鋒刃剛<sup>△</sup> 沙魚裏欄用銀裝<sup>△</sup> 實現七星光<sup>△</sup> 「二一六（酒泉子）上片」

三尺の青蛇、斬新に鑄り就せば鋒刃剛し。沙魚にて欄（柄）を裏き銀装を用う。実に現る七星の光。

優れた刀劍の硬くキラキラと光り輝く様を歌ったものである。「四七・七・五」という字数構成で、片の冒頭に四言句と七言句の組み合わせが見られる。拍節構成は「24・4・3」で、冒頭に二拍が四拍へと転じる大きな変化が見られる。

⑤蕩子他州去 已經新歲未還歸<sup>△</sup> 堪恨情如水 到處輒狂迷<sup>△</sup> 不思家國 花下搖指祝神祇<sup>△</sup> 直至于今 拋妾獨守空閨<sup>△</sup> 「〇二四（拜新月）上片」

蕩子他州に去き、已に新歳を経るも未だ還帰せず。堪に恨む情水の如く、到る所輒ち狂い迷う。家國を思い、花下に指を揺りて神祇を祝わず。直だ今に至るまで、妾の独り空閨を守るを抛つ。

他国に行ったまま久しく戻ってこない男を思つて孤独に嘆く女の様を歌ったものである。片の中間部分に「四七」句が出現する、「五七・五五・四七・四六」という字数構成である。拍節構成は「34・33・24・23」で、二・三句目以外では全て異なった拍数による組み合わせの出現する複雑なリズムである。

④⑤のように片の冒頭、中間、末尾に「四七」句が出現するものは以下の八組八首九片であり、四言先行型（二十二組二十四首）の中では「四五」句に次いで多く見られる。

通し番号	曲調名	出現形式	通し番号	曲調名	出現形式
〇八九	酒泉子	四七・七・五（上）	〇二三	内家嬌	四七・七・四七・四四四・七六（下）
一一〇	酒泉子	四七・七・五（上）	〇二四	拜新月	五七・五五・四七・四六（上）
一一五	酒泉子	四七・七・五（上）	〇三四	擣衣聲	三三・四七・三三三（上）

一一六 酒泉子 四七・七・五(上)

〇三四 擣衣聲 八・四七・四三三(下)

〇二〇 傾盃樂 四・四五・五四・六・八・七七・四七(上)

ここで④を改めて見てみると、「四七」句「三尺青蛇 斬新鑄就鋒刃剛」の七言句部分は、「斬新鑄就」と「鋒刃剛」に分かれ、「四、四三」という音節リズムを形作っていることが分かる。⑤においても、「不思家國 花下搖指祝神祇」の七言部分は「花下搖指」「祝神祇」という「四三二」の区切りになっている。七言句は拍節リズムでいうと「〇〇—〇〇—〇〇—〇×」というように四拍のリズムで、一句の中で「四三二」に分かれるものがほとんどである。一方、四言は二拍、七言は四拍であり、七言句は四言句のちょうど二倍の拍数を持つ。四言句と七言句は休音の有無という点においては全く異なる性質をもつが、「四七」の組み合わせは「△△、△△△△」というように偶数拍が連なることになる。これを更に具体的に見てみると、「四七」句は「〇〇—〇〇、〇〇—〇〇—〇〇—〇×」、つまり「四、四三」というように、七言の前半二拍部分では四言と全く同じリズムが繰り返され、後半の二拍「〇〇—〇×」には休音が入って音節リズムに変化が生じるが、「四七」句全体としては、二拍リズムが三回繰り返される構造になっている。四言句と七言句とは、拍節の上では、四言句は二拍、七言句はその二倍数の四拍という同質のリズムであり、この二句の組み合わせは長いスパンでは安定した流れのあるリズムを形成するのである。

ここで「四五」句と「四七」句との出現回数を改めて比べてみると、「四五」句は十二組十四首十九片、「四七」句は八組八首九片であり、「四五」句の方が上回る。「四五」句と「四七」句とは、両者とも偶数句と奇数句との組み合わせという点では似ているが、拍節リズムの上では、四言句と七言句とは何れも偶数拍という点で同質であり、四言句と五言句とは偶数拍と奇数拍という点での大きな違いがある。従って、「四七」句より「四五」句の

方がより錯綜感のあるリズムを生み出す組み合わせであり、「四五」句の多さは敦煌民歌のリズムの複雑さを表しているとも言えるだろう。

三 四言句後行型

⑦上有穹蒼在 三光也合搖知<sup>△</sup> 倚幘幘坐 淚流點滴 金粟羅衣<sup>△</sup> 自嗟薄命 緣業至於斯<sup>△</sup> 乞求待見面 誓不辜伊<sup>△</sup> 「〇二四（拜新月）下片」

上に穹蒼（青空）の有る在りて、三光も也た合い揺らぐを知る。幘幘（まん幕）に倚りて坐し、涙の流れて點滴すれば、金粟の羅衣。自ら薄命を嗟き、緣業は斯に至る。やがて面を見るを乞い求め、伊に辜さざる（背かない）を誓う。

前節で挙げた⑤の下片であり、男に捨てられた悲しみを歌っている。「五六・四四四・四五・五四」というリズムで、片の末尾に「五四」というように、四言句が後半に出現する組み合わせが見られる。<sup>(10)</sup>

⑧綠窗獨坐 修得君書 征衣裁縫了 遠寄邊隅<sup>△</sup> 相得為君貪苦戰 不憚崎嶇<sup>△</sup> 終朝沙磧裏 止憑三尺 勇戰單于<sup>△</sup> 「〇〇二（鳳歸雲）上片」<sup>(11)</sup>

綠窓に独り坐し、君の書を修め得。征衣は裁縫を了え、遠く邊隅に寄す。相<sup>たす</sup>け得るは君の苦戦を貪り、崎嶇を憚らず、終朝（終日）沙磧（砂漠）の裏、止だ三尺（刀劍）に憑り、單于<sup>(12)</sup>に勇戦するが為なり。

夫が遠い辺境の地で戦うさまを思い描いたものである。「四四・五四・七四・五四四」というリズムで、片の中間部分に「五四」句、「七四」句が見られる。

⑦⑧のように「五四」「七四」句が出現するものは以下の六組八首十片である。

通し番号<sup>(13)</sup> 曲調名 出現形式

通し番号 曲調名 出現形式

〇二四	拜新月	五六・四四四・四五・五四(下)	〇三八	失調名	七四・七五・六六・「下闕」(上)
〇四一	別仙子	四三三・三三三・三三六・五四(上)	〇〇一*	鳳歸雲	四四・五四・六四・五四四(上)
二一四*	獻忠心	五四・三三・六四・三三三(上)	〇〇一*	鳳歸雲	四四・五四・七四・五四四(下)
〇三六	宮怨春	五五・七・七四・四三三(下)	〇〇二*	鳳歸雲	四四・五四・七四・五四四(上)
二一五*	獻忠心	六四・四三・七四・三三三(上)	〇〇二*	鳳歸雲	四四・五四・七四・六四四(下)

このような四言句後行型は「六四」句五組五首五片を合わせれば、全部で十一組十三首十五片に見られる。四言句が後半に表れる「五四」句の組み合わせの場合、意味的には四言句先行型と同様に二句一組で繋がっているが、リズム的には「〇〇—〇〇—〇〇—〇×、〇〇—〇〇—」というように、五言と四言の間に休音が入って音節リズムに大きな変化が起こり、流れがいったん中断する。また、「七四」句も、「〇〇—〇〇—〇〇—〇×、〇〇—〇〇—」というように、やはり中間に休音が入る形になる。つまり、「五四」句も「七四」句も二句の組み合わせの連結部分に休音が入るため、前半の五言、七言の後に「溜め」の部分ができる。結果として⑦に見られるように、「乞求待見面 誓不辜伊」(近いうちに会えることを請い願ひ、あなたに背かぬことを誓う)では「乞求待見面」の後に溜めの部分ができ、相手に会いたいという思いが一層強調される。⑧に見られる「征衣裁縫了 遠寄邊隅」(軍服を縫い終え、遠い辺境の地に送り届ける)という部分では、「征衣裁縫了」の後の溜めの部分により、軍服を縫い終えてしみじみとする様子が込められる。一方、押韻は後半の四言部分にあるため、「五四」「七四」の一つの単位の中に、前半は休音による溜め、後半は押韻による溜めというように、二箇所強調点が生じる。つまり「四五」「四七」のような四言句先行型が中間に強調点の入らない、流れるようなリズムを持つものに対し、後行型の「五四」

「七四」では句切れごとに停頓する、渋滞感のあるリズムを生み出している。

#### 四 四言句連続型

⑨幸因今日 得覩嬌娥 眉如初月 目引横波 素胸未消殘雪。透輕羅 □□□□□ 朱含碎玉 雲髻婆娑<sup>△</sup>

〔〇〇三（鳳歸雲・聯章體第一首）上片〕

幸<sup>まさ</sup>に今日に因りて、嬌娥を覩るを得。眉は初月の如く、目は横波を引く。素胸は未だ殘雪の消えず、輕羅を透く。……。朱は碎玉を含み、雲髻<sup>うんけいばさ</sup>婆娑<sup>(14)</sup>す。

うわさの美女を目の当たりにし、その麗しいさまを描いた歌である。「四四・四四・六三・五四四」というリズム構成で、片の冒頭部分は「四四・四四」というように、二句一組の「四四」句が二回繰り返されている。拍節構成は「22・22・32・322」という、時折三拍リズムの混じる、二拍中心の構成である。巷でうわさの気になる女性を目撃したこと、そしてその美しい様が次々と描かれ、四言句連続の等質なリズムの中に、興奮して脈々と語る、流れるような調子が表出している。

⑩征夫數載 萍寄他邦 去便無消息 累換星霜 月下愁聽砧起 塞雁南行 孤眠鸞帳裏 枉勞魂夢 夜夜飛颺<sup>△</sup> 〔〇〇一（鳳歸雲・聯章體第一首）上片〕

征夫は數載、他邦に萍寄<sup>へいき</sup>す。去りて便ち消息無く、星霜を累換す。月下に砧の起こる（衣を洗う者）を愁え聴き、塞雁は南行す。鸞帳の裏に孤眠すれば、枉<sup>いたず</sup>らに魂夢を勞し、夜夜に飛颺す。

夫が遠くへ去り、何年も音沙汰がないことを孤独に憂うさまが描かれている。「四四・五四・六四・五四四」とい

うリズムで、片の冒頭に四言二句が連続して出現し、その後には「五四」句が続く。冒頭前半が「征夫數載 萍寄他邦」というように夫の出征が淡々と語られるのに対し、後半は「去便無消息」の句末に休音が入って溜めの部分ができ、リズムに変化が生じる。結果として、「去便無消息 累換星霜（行ったきりで音沙汰なく、日々が過ぎていくばかり）」という、「去便無消息」に込められた女性のやるせない思いが一層強調される。⑨の四言句の四連続が一環した流れるリズムであるのに対し、「四四・五四」では、前半は流れるように、後半は「五四」句の効果で句切れごとに停顿して聞かせるような、渋滞感のあるリズムが生まれている。前項で「五四」句の例として先に挙げた⑧にも同様の「四四・五四」句が見られる。

このように、「四四・四四」「四四・五四」「四五・四四」というように、二句一組で出現する四言句の連続は以下の四組六首十片に見られ、そのほとんどは曲調「鳳歸雲」である。<sup>15)</sup>

通し番号 <sup>16)</sup>	曲調名	出現形式	通し番号	曲調名	出現形式
〇〇三*	鳳歸雲	四四・四四・六三・五四四(上)	〇〇二*	鳳歸雲	四四・五四・七四・六四四(下)
〇〇四*	鳳歸雲	四四・四四・六三・五四四(上)	〇〇三*	鳳歸雲	四五・四四・七三・五四四(下)
〇〇一*	鳳歸雲	四四・五四・六四・五四四(上)	〇〇四*	鳳歸雲	四五・四四・七三・五四四(下)
〇〇一*	鳳歸雲	四四・五四・七四・五四四(下)	二一六	獻中心	七・四五・四四・六三三(上)
〇〇二*	鳳歸雲	四四・五四・七四・五四四(上)	〇四五	怨春闈	四六・四五・四四・四六(上)

四言句の連続は、⑨⑩のように二句一組で出現するものの他、以下のような三句一組の形で出現するものも見られる。

⑪ 絲碧羅冠 搔頭輟髻 寶妝玉鳳金蟬△ 輕輕敷粉 深深長畫眉綠 雪散胸前△ 嫩臉紅唇 眼如刀割 口似朱丹△

渾身掛異種羅裳 更薰龍腦香煙<sup>△</sup> 「〇二二(内家嬌) 上片」

絲碧の羅冠、頭を搔きて髻を輟む(髪を束ねる)。寶妝に玉鳳金蟬。輕輕と粉を敷き、深深と眉縁を長く画き、雪は胸前に散ず。嫩き臉に紅の唇、眼は刀で割くが如く、口は朱丹に似たり。渾身に異種の羅裳を掛け、更には龍腦香煙の薰る。

美しく装った女性の様を歌ったものである。「:四四四・七・六」というように、片の中間に四言句三連続のまあまりが出現する。⑨に見られるような「四四・四四」型が、連続のなかにも二句目、四句目で押韻し、二句一単位の区切りとなって途中に一呼吸入るのに対し、「四四四」という風に四言が三連続するリズムで、女性の美しい顔の細部が流れるようなりズムで次から次へと語られている。前項で「五四」句の例として挙げた⑦の中にも「倚幃坐 涙流点滴 金粟羅衣」という四言句の三連続が見られるが、一女性が一人座して涙を流すわびしげな有り様が縷々つづられている。

また、三句で一組を成すものの中には、「五四四」、「四四五」というように、五言句と四言二句との組み合わせも多く見られる。四言の二句連続の例として先に挙げた⑩の片末には「孤眠鸞帳裏 枉勞魂夢 夜夜飛颺」という「五四四」のまとまりが見られるが、「〇〇一〇〇一〇×、〇〇一〇〇、〇〇一〇〇」というように、「孤眠鸞帳裏」の後に溜めの部分が入り、後半の「枉勞魂夢 夜夜飛颺」の淡々とした流れが一層強調される形になっている。

このように「四四四」「四四五」「五四四」というように三句で一つのまとまりを成すものは、以下の六組八首十一片である。

通し番号 曲調名 出現形式

通し番号 曲調名 出現形式

〇二二	内家嬌	四四六・四六四・四四四・七・六(上)	〇〇二*	鳳歸雲	四四・五四・七四・五四四(上)
〇二三	内家嬌	四四六・四四六・四四四・七・六(上)	〇〇三*	鳳歸雲	四四・四四・六三・五四四(上)
〇二四	拜新月	五六・四四四・四五・五四(下)	〇〇三*	鳳歸雲	四五・四四・七三・五四四(下)
〇二〇	傾盃樂	七六・七七・六八・四四五(下)	〇〇四*	鳳歸雲	四四・四四・六三・五四四(上)
〇〇一*	鳳歸雲	四四・五四・六四・五四四(上)	〇〇四*	鳳歸雲	四五・四四・七三・五四四(下)
〇〇一*	鳳歸雲	四四・五四・七四・五四四(下)			

四言句は休音が入らない偶数拍のリズムであるため、その連続は四言句自体の持つ単調な感覚を倍増させる恐れがあるが、⑩⑫においてはこのような四言句の連続リズムが逆にうまく生かされ、脈々と流れるような語り口を表出している。そして「四四・五四」や「五四四」というような「四四」句と五言句との組み合わせは、四言句の連続の同じ調子のリズムの中に大きな強調点をもたらし、四言句の特質を一層際立たせているのが分かる。

## 五 おわりに

本稿では敦煌民歌に見られる形式的特徴として四言句に焦点をあて、その出現形式と敦煌民歌のリズムとの関係について論じてきた。四言句は、それ自体は休音を含まず、均質なリズムしか表出し得ないものであるが、五言・七言といった奇数句と組み合わせることにより、字音リズム的にも、拍節リズム的にも、歌の中にリズムの起伏をもたらしている。また、四言句の連続型においては、その均質で単調なリズムの特徴が逆に生かされ、脈々と流れるような語り口を表出している。ここで改めて敦煌民歌における三言句と四言句の働きを比較して見ると、両者とも二拍の短いリズムであるという点では同様であるが、休音の有無という点では全く異なる性質を持つ。

そのため、三言句は六、七言句との組み合わせにおいて、字数の長短の上での落差を生み出すと同時に、それ自体が休音による強調点を持つため、より緩急の激しいリズム感覚を表出する。それに対して、四言句は休音を持たないため、それ自体はリズムの上での起伏を持たず、むしろ五・七言句との組み合わせにおいての流れを作る役割を果たし、五・七言句の強調点や渋滞感を際立たせる働きをしている。詩全体が四言句で構成される「四言詩」は中国詩史においては『詩経』以降は独立した詩型として盛行することはなかったが、雑言体の中に入り混じる「四言句」は、敦煌民歌特有の複雑なリズムを生み出すという点で、三言句と同様に欠くことのできない重要な役割を果たしていると言えよう。

注

- (1) 『日本中国学会報』第五十九集（日本中国学会 二〇〇七年十月）所収。
- (2) 出典・凡例に関しては注四・注八参照。
- (3) 松浦友久氏著「中国古典詩のリズム」（『中国詩歌原論』大修館書店 一九八六年出版）参照。
- (4) 上海古籍出版（一九八七年）のものが原版であるが、著者は以下の台湾出版の叢書に所収されているものを使用した。『中國地方歌謠集成』（舒蘭編 台北・渤海堂出版 民國七十八年）。第六十一冊から第六十五冊の五冊に渡って収録されている。
- (5) 敦煌民歌の歴史的概要や雑言体研究の意義についても前稿第一・二章で述べている。
- (6) 胡適著『談新詩』（北京・新民印書館 一九一九年出版）、陳本益著『漢語詩歌的節奏』（台湾・文津出版社 一九九四年出版）、松浦友久著『中国詩歌原論』（大修館書店 一九八六年出版）
- (7) 二字一組の基本リズムに関する詳細は、前稿中の注二一を参照されたい。
- (8) 「」内の数字は『敦煌歌辭總編』に見られる通し番号、（ ）は曲調名を示す。任氏のテキストでは全部で千首以上の

曲を扱っているため分類番号は「〇一〇八」というように四桁になっているが、本稿では前半の五百四十九首のみを分類の対象としたため、「二〇八」というように三桁に簡略化した。丸囲みの数字は、本稿著者による整理番号である。原文の欠字部分は任氏に従って「□」印で示した。原文中の「△」印は筆者によるもので、押韻箇所を表す。

(9) 「\*」印の二一六と二一七は二首一組、一九九と二〇〇も二首一組の聯章体である。

(10) ⑦の中間に見られる「四四四」というような四言句の三連続について、また⑧に見られるような「四四・五四…」という、「四四」句との組み合わせにおいて現れる「五四」句については次節「四言句連続型」で改めて論じる。

(11) 〇〇一と〇〇二は二首一組の聯章体である。

(12) 任氏注に曰く、「唐代北邊患者乃突厥、長征健兒馳驅沙磧、勇戰・苦戰之敵乃突厥。作者因何不敢用『單于』一詞以明指？」(八十頁)。

(13) 二一四と二一五は二首一組の聯章体である。

(14) 「婆婆」は舞うさま、衣の翻るさまを表す。『爾雅』釋訓には「婆婆、舞也」、郭璞注に「舞者之容」とある。

(15) 曲調「鳳歸雲」は「雲謡集」の中にまとまって見られる、二組二首の歌である。敦煌曲の音譜記号を記した「工尺譜」には八種の曲調のみが記され、「鳳歸雲」の音譜は残っていない。

(16) 〇〇三と〇〇四は二首一組の聯章体である。

(よしだ ふみこ・お茶の水女子大学大学院博士後期課程在学 台湾稻江科技管理学院専任講師)