

民間樂府における表現形式とその機能について

——対偶表現を中心に——

吉田 文子

〔キーワード〕 樂府／表現形式／民間歌謡／対偶／頂真

一、はじめに

中国最古の歌謡集である『詩経』には「疊詠体」という、一、二字の語を入れ変えながら各章類似の詩句を繰り返す形式が頻出するが、『詩経』は元來樂曲を伴って歌われた歌謡であり、疊詠体という「繰り返し」の形式も、『詩経』が「歌謡」であったことを裏付ける特徴であるといえよう。また、樂曲の有無を抜きに考えても、同様または類似の言葉を単純なリズムで繰り返す形式は世界各国の口承文学に見られる現象であり、後々の時代に歌い継がれるための条件でもある。筆者は『詩経』の疊詠体研究をきっかけとして、中国の古代歌謡に見られる広い意味での「繰り返し」の要素に興味を持ち、『詩経』の後代の歌謡という観点から民間樂府を整理してきた。

樂府は元々民間に流行った歌謡を収集したものであり、その句式は『詩経』と異なつて非常にバラエティに富んでいる。『詩経』は四言体を中心とした、三、四章構成の疊詠体を主な特徴とするが、樂府は三、四、五、六、七言が入り混じった雑言体が多く見られ、五言齊体のものも少なくない。また、樂曲を伴って歌われたことを明らかに裏付けるような、音楽符号の役割を果たす言葉も歌辞のなかに含まれている。このような歌謡としての形跡はその修辭法にも見受けられ、民間樂府には「繰り返し」の形式―疊字・疊句・対偶・頂真・排比・漸層といった各種の技巧が多用されている。これらの技巧は互いに組み合わせられて民間樂府特有のリズムを生み出しており、中でも頂真と対偶とはその重要な部分を構成していると考えられる。

ここで対偶表現に関する歴史的背景を追ってみると、古くは殷墟の卜辭において既に対偶表現の使用が見られるが、それらは自然発生的な、作詩技巧としては未熟なものであった。その後時代を経るごとに技巧としての成熟度は進み、六朝期に至つては作詩における重要な技巧として認識され、多用されるまでになった。六朝駢文においては毎句ごとに使用されるほどまでに重要視された対偶表現であるが、それよりは少し前の時代である西・東漢時代に隆盛をむかえた民間樂府においての状況を見てみると、

駢文ほどの頻出度ではないにしろ、対偶表現の使用が少なからず見受けられる。一方、それより更に以前の時代の歌謡である『詩経』における対偶的表現について考えると、いわゆる二句一対構成の対偶表現はそれほど多く見られないが、前述の通り、『詩経』においては疊詠体が多用されている。疊詠体とは章間に渡る、広い範囲における繰り返しの表現であり、その中には、疊字・疊句・対偶・排比・漸層といった修辭の要素が含まれている。福井佳夫氏が「『詩経』の疊詠などは、対句の祖としてしばしば論及されるものである」と指摘しているように、『詩経』の疊詠体に含まれる対偶的要素は時代を経るごとに次第に洗練され、六朝駢文に見られるような形に至つたことが想像される。

筆者はこのような、対偶表現の祖と見られる形式を含む『詩経』の後の時代の歌謡として、また、対偶表現が技巧として広く認知化、形式化する六朝期よりも前の作品としての、民間樂府に見られる対偶表現を対象とし、その諸相に迫りたいと考える。

二、対偶表現に関する一般的定義について

民間樂府における対偶表現を論ずるにあたり、ここでは先ず、中国語における対偶の特質やその生み出す効果について整理しておきたい。古田敬一氏は、中国文学に見られる対偶表現の特徴について次のように述べている。

日本の文学作品に見える対句は、おおむね同種同質のことの繰り返しの表現が多い。それに比べ中国のそれは、異質ないし反対のものの対照的表現が主流をなす。……中国の対句は反対のものを対照させ、双方の反映によって、そこに一つの新しい世界を構築する。日本文学におけるそれは、同類のものを並列し、疊みかけるリズムのよさを求める。

「反対のものの対照が多い」という言葉は中国文学における対偶表現の特質を非常にうまく表現していると言えるが、氏が別章で述べているとおり、実際には同質のものを並列した対偶も少なからず存在する。従って、反対のものを対照させ、双方の反映によって「そこに一つの新しい世界を構築する」という機能も、全ての対偶表現に当てはまるとは言えないであろう。一方松浦氏は、対偶表現の「本質」について次のように述べている。

対偶表現の本質は、「新しいものの生産・産出」でもなければ、「主題の反復による説得・強調効果」でもない。それはむしろ、「本質」から生まれた「現象」の諸相と言うべきものである。対偶表現の本質とは、「表現A」対「表現B」が同位・同格の形対比的・整合的に提示されることによって、表現範囲がAとBの共有部分のみに限定され、それによってその表現が自己完結する「表現としての自己完結機能」、換言すれば「文意明確化の機能」に他ならない。一般に、対偶表現が「新しいものの産出」のように感じられるのは、この「自己完結機能」によって、それまで潜在していたものが顕在化されるからであり、「主題が説得・強調」されるように感じるのは、この「自己完結機能」によって文意が明確化し、読者をより強力に説得するからである。

前述の古田氏の対偶論が「反対のものの対照」の対偶表現に傾いて論じられているのに対し、松浦氏の論は対偶全般に渡る「本質」を的確に表していると言えよう。ただ、我々が実際の作品に即して感じるのは、松浦氏が「現象」としてとらえている「新しいものの生産・産出」や「主題の反復による説得・強調効果」の方であると思われる。また、松浦氏の指摘する、「新しいものの産出」と「潜在していたものが顕在化される」ということの違い、そして、「自己完結機能」と「説得・強調機能」との関係についても、実感し難い部分がある。一方、松浦氏は別の著書において、以下のように述べている。

対偶表現の三段階を系統化するとすれば、第一段階としての「自己完結機能（文意明確化の明示機能）」、第二段階としての「説得機能」、第三段階としての「美的機能」が、同心円的かつ相互浸透的に、可変的な比重で作用している——と見るのが妥当であろう。そして、①「自己完結（文意明確化）機能」は、あらゆる対偶表現において必ず常に作用するが、②「説得機能」や「美的機能」は、拙劣な作例では必ずし

も常には作用しない——という意味において、「自己完結機能」こそが対偶表現の「本質」の名に値する、と判断されるわけである。

ここでは、「自己完結機能」と「説得機能」「美的機能」との関係が、「同心円的かつ相互浸透的に、可変的な比重で作用している」というように、その相互関係が先に引用した論文よりも詳細に述べられている。ただこの論は、対偶に関する一般理論としては説得性を持つが、実際の作品に即した場合、松浦氏の言うところの「自己完結機能」「説得機能」「美的機能」はより複雑な様相で表出するのではないかと、いうことを感じる。そこで本稿においては、一般的理論としての「自己完結機能」「説得機能」「美的機能」が、実際の作品に即した場合どのように表出しているのかという観点で、楽府に見られる対偶表現について探求したいと考える。

本稿では民間楽府における対偶表現を分類するにあたり、松浦氏の対偶論にヒントを得、技巧の成熟度において比較的単純な対偶（松浦氏の言う「文意明確化機能」）から複雑な対偶（「説得効果」や「美的効果」）へと順序を意識しながら分類した。対偶の効果は互いに重なり合うところもあり、厳密な意味での分類は困難であるが、結果として、次章に見られるような五つの項目に分けて論じた。また本稿では、対偶を「繰り返し返し」に関わる修辭法の一つとして位置づけ、いくつかの類似の技巧との関係の中の対偶表現について論じる。とりわけ楽府に頻出の技巧である頂真と対偶との関係に関して言えば、両者はそれぞれ特有の機能を發揮し、楽府独特のリズムを生み出していると考えられる。本稿では、民間楽府における対偶表現の諸相の検討の後、頂真と対偶表現との組み合わせの例を挙げることに、楽府における対偶の機能を更に明らかにしたい。

三、民間楽府における対偶表現の諸相について

(一) 同じ内容を並列する対偶表現

……：愴愴履霜、中多蒺藜。拔斷蒺藜腸肉中。愴欲悲、淚下漉漉、清涕纍纍……。

〈孤兒行〉（相和歌辭十三）

愴々として霜を履めば、中には蒺藜多し。蒺藜を抜き断つ、腸（ふくらはぎ）肉の中。

愴^{かな}しみて悲しまんと欲し、涙下ちて漂^{なみだ}たり、清き涕^{なみだ}は曇^{なみだ}たり。

父母を失った孤児が兄や兄嫁にこき使われる様子を描いた歌である。引用部分は裸足で歩いてた孤児がまびしのとげを踏んでしまい、ふくらはぎに刺さったとげを抜いて涙を流す場面である。「漂^{なみだ}」は水の連なる様、「曇^{なみだ}」はつぎつぎに重なる様を意味し、「涙下漂^{なみだ}、清涕曇^{なみだ}」は両句ともに涙を絶間なく流して泣く様子を表しているが、表現を多少変えつつ繰り返すことにより、激しく泣く様が一層強調されている。

……憂^{なみだ}來^{なみだ}填^{なみだ}心、誰^{なみだ}當^{なみだ}我^{なみだ}知。戚^{なみだ}戚^{なみだ}多^{なみだ}思^{なみだ}慮^{なみだ}、耿耿^{なみだ}殊^{なみだ}不^{なみだ}寧^{なみだ}。禍^{なみだ}福^{なみだ}無^{なみだ}形^{なみだ}、惟^{なみだ}念^{なみだ}古^{なみだ}人^{なみだ}。……

〔満歌行〕（相和歌辞十八）

憂^{なみだ}い來^{なみだ}りて心^{なみだ}を填^{なみだ}む。誰^{なみだ}か當^{なみだ}我^{なみだ}を知らん。戚^{なみだ}戚^{なみだ}として思^{なみだ}慮^{なみだ}多^{なみだ}く、耿^{なみだ}耿^{なみだ}として殊^{なみだ}に寧^{なみだ}ならず。禍^{なみだ}福^{なみだ}は形^{なみだ}無^{なみだ}し。惟^{なみだ}古^{なみだ}人^{なみだ}を念^{なみだ}うのみ。

後漢末の知識人の厭世思想を歌ったものである。「戚戚」は憂え恐れる様、「耿耿」は心が安らかでない様を意味し、「戚戚多思慮、耿耿殊不寧」は両句とも、憂いで胸が一杯な様を表している。「孤兒行」と同様に、類似の表現の繰り返しだが、憂いの深さを一層際立たせている。同様な技巧が見られる例として、他に「陌上桑」（相和歌辞三三）の、自分の自慢の夫が堂々と役所を歩く様を描いた「盈盈公府歩、冉冉府中趨（盈盈として公府に歩み、冉冉として府中に趨る）」という部分、また、「豔歌何嘗行」（相和歌辞十四）の、夫鳥が妻鳥を心配して振り返る様子が描かれている「五里一反顧、六里一徘徊（五里に一たび反顧し、六里に一たび徘徊す）」のように、ある動作や所作を描写したものが挙げられる。これらの対偶に共通して言えるのは、感情や動作など、ある一つの事柄を言葉を変えて繰り返し述べているという点である。同じ内容の並列であるので、上下どちらか一句を省略しても意義的には通じるが、繰り返し効果として、ある一つの感情や動作が強調され、悲しみの深さや立ち振る舞いの堂々たる様などがより明確に表現されている。

このような文章強調の機能は、まったく同じ内容を繰り返す、畳句にも見られるものであるが、意味的には同じでも多少異なる表現を用いているという点で大きく異なる。対偶はある一つの現象を言葉多少を変えて複次的に描くことにより、単一の言葉の繰り返しよりも更にリアルに聞く者の脳裏に迫る機能を持つと言えるだろう。対偶も畳句も、繰り返しによって歌謡のリズムを整え、意義を強調する効果を持つという共通点があるとはいえず、対偶は畳句よりも意義的側面において修辞の上でより複雑な、成

熟した技巧であるのは明かであろう。

一方、民間楽府には以下に挙げるような、「排比」の技巧もしばしば見られる。ここでは、対偶と排比との違いを明らかにするため、両者の比較を試みる。

……行者見羅敷、下擔^{なみだ}持^{なみだ}髭^{なみだ}鬚^{なみだ}。少年見羅敷、脱^{なみだ}帽^{なみだ}著^{なみだ}帽^{なみだ}頭^{なみだ}。耕^{なみだ}者^{なみだ}忘^{なみだ}其^{なみだ}犁^{なみだ}、鋤^{なみだ}者^{なみだ}忘^{なみだ}其^{なみだ}鋤^{なみだ}。……

其^{なみだ}鋤^{なみだ}。……〔陌上桑〕（相和歌辞三三）

行く者羅敷を見れば、擔^{なみだ}を下して髭鬚^{なみだ}を^{なみだ}持^{なみだ}る。少年羅敷を見れば、帽^{なみだ}を脱いで帽^{なみだ}頭^{なみだ}（頭髪を包むきれ）を著^{なみだ}す。耕^{なみだ}す者は其^{なみだ}の犁^{なみだ}を忘^{なみだ}れ、鋤^{なみだ}く者は其^{なみだ}の鋤^{なみだ}を忘^{なみだ}る。

美しい羅敷に見とれた男たちが呆然とする様子が描かれている。「行者見羅敷、下擔持髭鬚。少年見羅敷、脱帽著帽頭」の部分と「耕者忘其犁、鋤者忘其鋤」の部分とは、それぞれにおいて対偶を成しているように見える。しかし、羅敷に見とれた四者それぞれの様子が次々とリズムよく繰り返され、それが更に、人物やその見とれた様を表す動作を変えることにより、いくらでも繰り返し得るといふ印象を残すという点で対偶とは大きく異なる。つまり、対偶は上下句において完結するのに対し、排比は二句にとどまらず、次々と羅列するのである。他にも、「烏生」（相和歌辞一）において排比が見られるが、「白鹿乃在上林西苑中、射工尚復得白鹿脯。嗒我！黃鵠摩天極高飛、後宮尚復得烹煮之。鯉魚乃在洛水深淵中、釣鉤尚得鯉魚口。嗒我！白鹿は乃ち上林の西苑の中に在り、射工は尚復た白鹿の脯を得たり。嗒我！黃鵠は乃ち極高く飛ぶ、後宮のもの尚復た之を烹煮るを得たり。鯉魚は乃ち洛水の深淵の中に在り、釣鉤は尚鯉魚の口を得たり。嗒我！」というように、三つの喩え話が、それぞれ前半に「浮世離れたすみか」、後半に「人に捕らえられた」というパターンで繰り返される。この歌の場合においては類似の内容を三句に渡って繰り返しているという点で二句構成の対偶とは明らかに異なるが、「陌上桑」の美女に見とれる男たちと同様に、繰り返しの内容が、浮世離れた動物の種類とそれを捕らえる人間の種類を取り替えることにより、際限なく繰り返すことが出来る印象を与え、対偶と大きく異なる点である。

このように同じ内容を並列した対偶と排比との機能を比較してみると、両者は一見すると非常に似通ってはいるが、対偶の例として挙げた「涙下漂、清涕曇」「戚戚多思慮、耿耿殊不寧」「盈盈公府歩、冉冉府中趨」「五里一反顧、六里一徘徊」においてはある特定の狭い範囲での人の感情や動作が重点的に表現され、それが二句におい

て完結しているのに対し、排比の例として挙げた「行者見羅敷、下擔捩髭鬚……」「白鹿乃在上林西苑中、射工尚復得白鹿脯……」においては対偶よりもさらに大きな範圍における同質のものが繰り返され、それが際限なく繰り返され得るという点で対偶と異なる。黄慶萱氏は対偶と排比との違いを「両者（対偶と排比）は平衡と均称という性質を共有するが、対偶はどちらかというところ『対比（コントラスト）』であり、排比は『和諧（ハーモニー）』であると言える」と述べている。排比との比較において考えると、対偶の意義的側面における特徴は、上下二句の対比が生み出す「完結性」であるというのがよく分かる。一方、一見すると対偶に近似する排比は、際限なく繰り返す印象を与えるという点で、対偶よりも更に歌謡としてのリズムを整える要素の強い修辭法であると言えるだろう。類似の修辭である疊句や排比との比較において考えると、対偶の上下二句における完結性というのは、疊句や排比と対偶とを区別する、重要な要素であることが分かる。

(二) 一事を二つに分けて述べる対偶表現

前節においては同様の内容を並列する、比較的単純な対偶について論じたが、この章では、ただ同じ内容を繰り返すのではなく、ある一つの事物の特徴を二つの異なる角度から描写している対偶表現を取り上げる。

……青絲為籠髻、桂枝為籠鉤。頭上倭墮髻、耳中明月珠。細綺為下裙、紫綺為上襦。……（陌上桑）（相和歌辭三）

青き糸を籠の係と為し、桂の枝を籠の鉤と為す。頭上には倭墮たる（美しい）髻（まげ）、耳中には明月の珠。細の綺を下裙とし、紫の綺を上襦とす。

前出の歌である。美女である羅敷の容貌の形容に一連の対偶が使用されている。手にもつかさ（「青絲為籠髻、桂枝為籠鉤」、顔から上の様子（「頭上倭墮髻、耳中明月珠」）、服装の様子（「細綺為下裙、紫綺為上襦」）が、それぞれ二つの異なる特徴を挙げて描かれており、かご、顔、服装の様がそれぞれくつきりと視覚的に浮かび上がってくる。似たような例として（孤兒行）（相和歌辭十三）が挙げられるが、「頭多蟻虱、面目多塵（頭には蟻虱多く、面目には塵多し）」というように、行商で汚れ果てた様子を頭、顔の二点に分けて形容しており、その薄汚い様は聞く者の脳裏に再現される。他に（婦病行）（相和歌辭十三）においては、「抱時無衣、襦復無裏（抱く時に衣無く、襦に復

た裏無し）」というように、孤兒の着衣のみすばらしい様子を着物と下着の二つの角度から描いており、孤兒の全身みすばらしく哀れな様子が思い浮かんでくる。

このように、上述の数首にはある一つの事物を二つの異なる角度から描写する対偶が見られ、対偶によって描かれる二つの異なる特徴はその全体像を浮かび上がらせ、その人物の哀れさや美しさが鮮明な画像として聞く者の脳裏に再現される効果を生み出している。

(三) 対照的な言葉を使った対偶表現

前節においては一事を二つに分けて述べる対偶表現を取り上げたが、この手法は以下に挙げるような歌において更に大きな機能を發揮し、空間や距離感を創出する働きをしている。

岩岩山上亭、皎皎雲間星。遠望使心思、遊子戀所生。……（長歌行）（相和歌辭五、平調曲一）

岩岩たり山上の亭、皎皎たり雲間の星。遠望すれば心をして思わしむ、遊子は生む所を恋う。

遠い他郷から自分を生んでくれた父母を想う歌である。「山上の東屋」と「雲間の星」が対照的に描かれている。対偶に描かれているのは東屋と星の二点だけだが、広々とした星空にぼつんとそびえる東屋、というように、句中に描かれてはいない広大な空間をも想像させ、一つの大きな画面が浮かび上がってくる。（豫章行）（相和歌辭九）に見られる対偶には、このような効果がさらに明確に現れている。豫章山に生えた白楊の成長ぶりを描いた部分に「上葉摩青雲、下根通黄泉（上葉は青雲を摩し、下根は黄泉に通ず）」とあるが、「上葉」と「下根」という白楊の上下部分を示す言葉、そして「青雲」と「黄泉」という位置的に正反対の場所を表す言葉の対照により、上は天空、下は冥土に至るまでの膨大な空間を表現し、天空と冥土にとどかんばかりの、白楊の驚くべき成長ぶりを表している。これらの二首の例から分かるのとおり、ある空間に存在する二つのものの対照は二者の間にある空間をも想像させる機能を持ち、また、その二者が正反対の意義を表す語の場合、その効果は更に大きく、二者の間をつなぐ非常に大きな空間を創出するということである。

このような正反対の意義を持つ字の生み出す効果に関連するが、民間楽府の対偶には

度々「東西」或いは「南北」の字が使用されている。そして、これらは本来の意味である、具体的な「東西南北」の方角よりも、漠然とした場所を表す指示代名詞として使用されている例が多く見られる。

戰城南 死郭北。野死不葬烏可食。……梁築室、何以南、梁何北。……（戰城南）⁽¹⁶⁾

（鏡歌十八首）

城の南に戦い、郭の北に死す。野に死して葬られず、からす食うべし。……室を築くもの、何を以て南し、何を以て北するや。

戦場の兵士が戦乱の世を愁いた歌である。歌の後半に見られる「何以南、梁何北（どうしてこう南に北に徴発されていくのか）」から先に論ずるが、「南に北に（徴発されていく）」の「南北」は「あちこちに」という言葉に置き換えることができる。ここでの「南、北」は具体的な方角の意味よりも、漠然とした場所を示す指示代名詞としての働きの強いといえるだろう。また、歌の冒頭部分の「戰城南、死郭北」に見られる「南、北」の表す場所については、後人の解釈、考証によって、「城の南は××の地、郭の北は○○の地」というように、具体的な地名が立証されているが、これも「何以南、梁何北」と同様に、漠然とした場所を表す「指示代名詞」としても捉えられる。このような指示代名詞としての効果として、戦い始めた場所と死んだ場所が異なること（二つの異なる場所を示す指示代名詞—あちら、こちら）を示すと同時に、戦い初めてから死ぬまでに巡った場所の遙か遠いこと、膨大な距離感を表し、戦争の労苦を強調している。他にも、軍中の兵士が漢の武帝が大宛国を征伐するのを刺った歌である（君馬黄）（鏡歌十八首）においては、「美人婦以南、駕車馳馬、美人傷我心。佳人婦以北、駕車馳馬、佳人安終極（美人は帰するに南を以ってし、車に駕し馬を馳せる。美人は我が心を傷ましむ。佳人は帰するに北を以ってし、車に駕し馬を馳せる。佳人は安んぞ終極らん）」とあるが、「美人婦以南（北）」の「南北」部分は、下々の者の心配をよそに「あちらこちら」へと軍隊を出す天子（美人）、という意味で使われている。また、句中に表れているのは二つの方角（場所）のみであるが、結果としては、軍隊を出す場所の多様さを表し、天子の身勝手さを強調している。これは前出の（戰城南）の「何以南、梁何北」にも同様に言えることであり、徴発される場所があちらこちらと多様であることを強調し、戦争の空しさを際立たせている。

前述においては空間や距離感、場所の多様さを創出する対偶を取上げたが、このよう

な機能は以下に挙げるような時間や動作の表現においても見られる。

……冬無複襦、夏無單衣。居生不樂、不如早去、下從地下黃泉。……（孤兒行）

（相和歌辭十二）

冬には複襦無く、夏には單衣なし。生に居るは樂しからず、如かず早く去つて、地下の黄泉に従うには。

第一節でも取り上げた歌である。「冬無複襦、夏無單衣」において、「冬と夏」、「あせとひとえ」が対となつているが、「冬と夏」の二つの季節はすべての季節を代表し、「いつも（四六時中）」着る服がないという意味で使われており、その貧しさ、哀れさを一層際立たせている。また、（塘上行）（相和歌辭十）において、「出亦復苦愁、入亦復苦愁（出づるにも亦た復た苦しみ愁え、入るにも亦た復た苦しみ愁う）」というように、「出（入）亦復苦愁」の「出入」は「出る」と「入る」という二つの対照的な動作によって「あらゆる動作」を表しており、何をやっても苦しみばかり、という空しさを物語っている。

（四）意味の流れに順序のある対偶表現

次に挙げる歌に見られる対偶表現は（一）から（三）で取り上げたものとは少し異なり、言葉の対照により、後者の意義を強調するものである。

……平生共城中、何嘗斗酒會。今日斗酒會、明旦溝水頭。蹀躞御溝上、溝水東西流。……（白頭吟）（相和歌辭十六）

平生は共に城中なりにしに、何ぞ嘗て斗酒もて會せんや。今日は斗酒もて會す、明旦は溝水の頭。蹀躞す（こまたで歩くさま）御溝の上に。溝水は東西に流る。

夫の浮気に気づいた女性が別れに当たつて作つた歌である。「今日斗酒會、明旦溝水頭」において今日の会合と明日の別れとが対照的に描かれているが、重点は明日の別れのほうにある。それまでは親しく酒を酌み交わすこともなかつた夫婦がやつと酒宴をもうけることになつたが、それは明日のおほり端での別れを前提とした会合である。一人とほとほとおほりの端を歩いて行けば、おほりの水は別れを象徴するかのようになり、東に流れて永遠にもとへは帰らない。今日の久しぶりの得難い会合と明日の別れを対比させることより、別れの悲しさを一層際立たせている。

……樂哉新相知、憂來生別離。躊躇顧群侶、淚下不自知。……。
〔和歌辭十四〕

楽しいかな、新たな相知。憂わしきは生きての別離。躊躇して群侶を顧みれば、涙は下ちて自ら知らず。

第一節でも取り上げた歌で、白鴿の夫婦の別れを描いたものである。「樂哉新相知、憂來生別離」において、知り合ったばかりの時の楽しさと生き別れの辛さが対照的に描かれている。過去の出会いの楽しさを引き合いにすることにより、今正に直面している、別れの辛さが一層強調され、悲しみ深いものとなっている。

前節で取り上げた対照的な言葉や正反対の意味の言葉を含む対偶においては、前後句が意義的に均衡を保つことにより、空間、距離感、時間、動作などを創出していたが、上述の二首に見られる対偶では、同じような語の対照ではあっても意義の重点は後句にあり、前句は後句の意義を際立たせる役割を果たしているという点が大きく異なる。次に挙げる歌においては、このような意義の流れの順序が更に明確に現れている。

戦城南、死郭北。……願為忠臣安可得、思子良臣、良臣誠可思。朝行出攻、暮不夜帰。
〔戦城南〕〔鏡歌十八首〕

城の南に戦い、郭の北に死す。……忠臣たらんことを願うとも、安んぞ得べけんや。子の良臣たらんことを思う、良臣誠に思うべし。朝に行きて出でて攻め、暮れに夜帰らず。

前出の歌である。「戦城南、死郭北」の「戦い」と「死」が対となるとともに、「戦い」に出て、その結果死んだ」というように、因果関係を成している。第一節から第三節で取り上げた対偶と異なり、意義の流れにはつきりとした順序があるので、前後句を顛倒することが出来ない。また、「朝行出攻、暮不夜帰」の部分も、朝出征した結果、暮れには帰らない、という因果関係をなしている。このように因果関係をなす対偶においては、前句に提示された原因に、後句ですぐさま結果が示されるといいうように、間を置かずに原因と結果が提示され、物語が急速且つリズムカルに展開する印象を与える。

(五) 頂真と対偶表現の組み合わせによる効果について

「頂真」とは下に例示するように、前句の末尾語を次句の冒頭に重複して使用する修辭法であり、古くは『詩経』から始まり、後世の詩歌や散文の中に広く見られる技法である。

青青河畔草、綿綿思遠道。遠道不可思、宿昔夢見之。……。
〔飲馬長城窟行〕〔和歌辭十三〕

頂真格は、前後句の結合部分の言葉の重複により、詩全体に独特の躍動感あふれるリズムをもたらしている。また、このような朗読リズムにおける効果だけでなく、意義的側面においても、前後句の連接と話題の展開という機能により、詩中における時間的流れや論理的な流れを形作る。ここではこのような頂真格と対偶との組み合わせで見られる歌を取り上げ、頂真と対偶との比較を通して対偶の機能について改めて考えたい。

夾轂問君家。君家誠易知、易知復難忘。黄金為君門、白玉為君堂。堂上置樽酒、作使邯鄲侶。……入門時左顧、但見雙鴛鴦。鴛鴦七十二、羅列自成行。……。
〔逢行〕

轂を夾んで君が家を問う。君が家は誠に易し、知り易くて復た忘れ難し。黄金もて君の門をつくり、白玉にて君の堂を為つくる。堂上に樽酒を置き、邯鄲の侶をつかう。……門を入りて時に左顧すれば、但だ雙の鴛鴦を見る。鴛鴦七十二、羅列して自ら行を成す。

上流階級の邸宅を訪問した際の様子が描かれた歌である。訪問者の目に映った情景、体験が、頂真格の連続使用により、連想的に繰り広げられている。「夾轂問君家」と「君家誠易知」はそれぞれ独立した内容を構成しているが、前句末の「君家」は後句に歌い継がれ、邸宅への印象を語り始めるというふうには、新たな内容を展開している。そして、「易知(分かりやすい場所にある)」という邸宅への印象は、「易知復難忘(知りやすい上に忘れがたい)」という更なる印象を導くというように、連想的に語り継がれていく。「白玉為君堂。堂上置樽酒」の部分も、「堂」という言葉によって前後句は連鎖しつつ、内容的にはそれぞれ、前句で堂の全体像を描き、後句ではその詳細を描く、

というように、後句は前句で描かれた情景を更に展開させる内容になっている。「鴛鴦」で繋がれた前後句も同様の関係にあり、前句で提示された話題「鴛鴦」が後句で更に詳細に描かれている。このように、頂真格をなす前後句は、前句においてある話題を提示し、後句は言葉の繰り返しによってその話題を引継ぎつつ、別の新たな内容を展開している。全体として、「君家」「易知」「堂」「鴛鴦」の四箇所で頂真格を断続的に使用することにより、訪問者の視点が邸宅の細部へ次々と視点が向けられる様子が、まるで紙芝居の絵を次々と繰るような感覚で展開されている。

一方、この歌の「黄金為君門、白玉為君堂」の部分は、「黄金―白玉」「門―堂」というように、対偶構造を為している。豪華な邸宅の様子を門と堂という二点を取り上げて描き、その対照によって邸宅の全体像を創出する描写方法である。邸宅の未描写部分をも想像させる、空間の創出機能を發揮しており、邸宅の様子は完結した一つの画面として表出する。そして、対偶部分の後句「白玉為君堂」は、その更に後の句「堂上置樽酒」との間において頂真格を成しており、「白玉為君堂」で提示された堂の様子は、その後の「堂上置樽酒」において更に詳細に描かれている。結果として、対偶において描かれた、それ自体で完結した場面は、末尾の「堂」の部分重複することによって次句へ引き継がれ、次なる新たな情景を展開している。⁽¹⁾

このように、対偶表現と頂真格との組み合わせは、対偶における自己完結性を補完し、詩文を物語的な流れのあるものに行っていることが分かる。逆に言えば、言葉の連鎖によって話題を展開し、物語の流れをつくる頂真格に対し、対偶部分は少しとどまって、じっくり聞かせる部分であるとも言えるであろう。

四、おわりに

前章では民間楽府における対偶表現を、技巧としての成熟の度合いを意識しながら、比較的単純なものから複雑なものへという順番で論じてきた。その内第一節「同じ内容を並列する対偶表現」では、対偶は広い意味での「繰り返し」の修辞法であるという観点から近似の修辞法である畳句や排比との比較を試みた結果、対偶の最大の特徴は、その上下二句における完結性と言葉の対比にあるということが明確に見えてきた。対偶のこのような特質は、畳句や排比にも共通する「文意強調機能」を越えた様々な効果を生み、第二、三節で述べたような、二つの角度から述べることによって一つのあ

る像を浮かび上がらせる効果や、言葉の対照によって空間や距離感を創出する効果が見られる。また、このような上下句が意義的に均衡を保つ対偶に対し、上下句の対照によって後句の意義が強調される対偶（第四節にて論述）も存在し、更には、上下句の意義の流れにはつきりとした順序があり、因果関係をなしているもの（第五節にて論述）がある。このように振り返って見ると、上下二句の対称というのは一つの完結された世界を形作り、技巧の成熟次第によっては、その完結された世界の中において様々な効果を生み出すことが分かる。

また、対偶表現と頂真格との組み合わせの例を見て見ると、頂真格は対偶における自己完結性を補完し、詩文を物語的な流れのあるものにするのに対し、対偶はとどまらずじっくり聞かせるような効果を生み出している。対偶も頂真も歌謡において独特のリズムを形作る技巧であるが、その役割を比較すると、頂真は流れるようなリズムを作り、対偶はいったん流れをとめて力をためる、今で言う「サビ」のような役割を果たしているといえるであろう。

註

- (1) 『詩経』疊詠体に関しては拙論『疊詠體研究―字詞改換與意義變化的關係』（台湾成功大学修士論文 文二〇〇〇年六月）で論じている。論文要旨は台湾教育部国家図書館ホームページ（www.nd.edu.tw）を、論文全文は台湾行政院国家科学委员会科学技术資料中心（www.stud.gov.tw）参照。
- (2) 『詩経』は楽曲を伴って歌われただけでなく、舞踊も伴うものであったことは『周礼』や『儀礼』に記載されている事実であるが、張天盧氏は、舞踊と繰り返し形式との関係について次のように述べている。「舞踊は人の内なる感情の止むに止まれぬ欲求から湧き起るものであり…舞踊には自然とリズムが生じる。そして『詩経』の歌詞は舞踊のリズムの起伏に合わせて繰り返すのであり、『詩経』に見られる繰り返しの形やその中の語変換は、舞踏のリズムに合わせて繰り返された結果なのである。」（張天盧『古代歌謠與舞踏』『古史辨』第三冊明倫出版一九三二年所集）
- (3) 「民間楽府」の範囲、またその中に類出する特徴である「頂真」格については、拙稿「民間楽府における表現形式とその機能について―頂真格を中心に―」（お茶の水女子大学中国文学会報 第二三三号 二〇〇四年四月）において詳論済みである。
- (4) 楽府の歌辞の中には、曲調の上での一つの段落を示したり、その部分が今で言う序曲・終曲のようなものにあたることを示す言葉（解・艶・趨・乱）が見られる。また、文字そのものには意味は全くなく、曲調を整えるために加えられた言葉―泛声も見られる。泛声の例としては、第三章

第一節に引用の〈烏生〉に見られる「昔我」、また同章第三節引用の〈戦城南〉における「梁築室」の「梁」などが挙げられる。

(5) 疊字・疊句・対偶・頂真・排比・漸層といった技巧は、一般的な修辭学のテキストにおいてはそれぞれ明確な定義を付され、別物として扱われているが、著者の考えとしては、これらは字面や内容を多少変えながらも形式や意義の上で「繰り返し」が見られるという点で共通点を持ち、繋がりの深い技巧であると考ええる。

(6) 楽府における頂真格の使用頻度は相当高く、一般的に楽府に特徴的な修辭法として認識されている。詳細は拙稿「民間楽府における表現形式とその機能について―頂真格を中心に―」参照。

(7) 黄慶萱著『修辭学』（三民書局 民国五十四年）四五―頁参照。

(8) 福井氏は六朝駢文と対偶との関係について次のように述べている。「もとより六朝駢文だけに對偶が使われたわけではないが、その重要度において、六朝駢文は對偶と切っても切れぬ關係を有している」（福井佳夫著『六朝駢文の對偶に関する一考察』『東方学』東方学会 一九九三年一月 十頁）

(9) 福井佳夫著『六朝駢文の對偶に関する一考察』十頁

(10) 『中国文学における對句と對句論』（古田敬一著 風間書房 一九八二年六月）十三―十六頁

(11) 松浦友久著『七言俳律』不盛行の原因―對偶表現の本質から―（『中国詩文論叢』第十九集

二〇〇〇年十二月所集）八十三頁

(12) 松浦友久著『對偶表現の本質』（『文芸論叢』第四十二号 一九九四年三月）七頁

(13) 原文は『楽府詩集』（宋・郭茂倩編撰）、訓読は主に『古楽府』（小尾郊一・岡村貞雄訳註）に依る。

(14) 「昔我」は曲調を整えるための言葉である。前注四「泛声」参照。

(15) 黄慶萱著『修辭学』四七〇頁

(16) 「梁」は文字そのものには意味は全くなく、曲調を整えるための言葉である。前注四「泛声」参照。

(17) このような頂真と對偶表現との組み合わせ、また断続使用は（飲馬長城窟行）（相和歌辞十三）（戦城南）（鏡歌十八首）（満歌行）（大曲）などにも見られる。〈飲馬長城窟行〉における組み合わせについては拙稿「民間楽府における表現形式とその機能について―頂真格を中心に―」第二章第二節参照。

平成一四年度生 比較社会文化学専攻

台湾稻江科技管理學院応用語文学系専任講師

（二〇〇四年二月一日受理）

民間樂府詩之對偶研究

吉田 文子

「樂府」是存在中國古典詩歌中的一種詩歌形式。「樂府詩」，最初是漢代的民間樂歌，乃是配樂可唱的歌詩，從現有樂府詩的體制與語言表象形式中，仍然可以看出各種音樂性的特徵。舉例而言，類疊·頂真·對偶·排比·層遞等特質，係構成樂府詩中獨特的節奏感，而頂真與對偶則是其中最重要的構成因素。我們早在殷墟卜辭中，就已經發現類似對偶之表象形式，雖然僅僅於初發階段，技巧相當單純，但演變到後來逐漸出現有意迴避同字等技巧上的運用。由自然成對到刻意經營，由不避同字到避同字，一直到了六朝，終於出現一種極力要求句句對偶的文體，於是「駢文」因應而生。民間樂府隆盛時代在「駢文」出現之前，是對偶成為中國重要作詩技巧的前奏，同時，它也生於《詩經》之後，故一般學者認為《詩經》中常見之「疊詠體」，是對偶的根源。爰此，本文以樂府詩的對偶形式為研究對象，進行探討與研究。

本文內容可分為四章：第一章為緒論；第二章係對對偶形式之一般定義進行回顧與探討；第三章針對民間樂府詩中的對偶形式進行分析與探究，其中也特別論及民間樂府詩裡偶見的對偶與頂真之組合與效果；第四章則為結論，論述一般的對偶形式都具有的「完結性」，以及民間樂府中的對偶所呈現的各種特色，效果。除此之外，對於頂真和對偶之不同處與二者間之互補關係，在本文的最後也稍作了一番比較與分析。

〔關鍵詞〕樂府／語言表象形式／民間歌謠／對偶／頂真