The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	江戸漢詩形式論ー格調詩と性霊詩を中心にー
Author(s)	黄, 鶯
Citation	大阪大学, 2024, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/96161
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

令和五年度　博士学位申請論文

江戸漢詩形式論
――格調詩と性霊詩を中心に――

博士後期課程　黄　鶯

目次

凡例……iv
序章……1
一　問題の所在……1
二　検討の対象、方法及び術語……2
三　本論文の構成……4
第一章　江戸時代の平仄律及び失律に関する認識……6
はじめに……6
一　江戸時代の平仄律……6
二　中国諸家の引用……9
三　拗体に関する議論の高まり……10
四　拗体詩の許容……17
おわりに……21
第二章　『徂徠集』の律詩における荻生徂徠の韻律意識……24
はじめに……24
一　平仄律……24
二　『詩律兆』の平仄律に合致した詩……25
三　失律詩……28
（一）江戸前期の平仄律が守られていない詩　（二）「孤平」と「下三連」を犯した詩

四　特別な韻律で構成されている律詩……32
（一）仄韻詩　（二）拗格詩　（三）特異な平仄配置で構成された詩
おわりに……39
第三章　『南郭先生文集』の律詩における服部南郭の韻律意識……43
はじめに……43
一　平仄律……44
二　『南郭先生文集』初編における服部南郭の韻律意識……44
三　『南郭先生文集』二編以降の服部南郭の韻律意識……50
おわりに……55
第四章　市河寛斎の拗体詩――拗格詩の利用――……59
はじめに……59
一　平仄律……59
二　『寛斎摘草』における拗体詩……60
三　『寛斎先生遺稿』における拗体詩……67
おわりに……72
第五章　柏木如亭の拗体詩――韻律重視と自己表出――……75
はじめに……75
一　平仄律……75
二　『木工集』における拗体詩……76
三　『如亭山人藁初集』における拗体詩……80

四　『如亭山人遺藁』における拗体詩……83
おわりに……85
終章……89
参考文献……93
初出一覧……96

凡例

一　歴史資料の引用に当たっては、平仮名や片仮名は基本的に原文通りの表記で記すが、変体仮名は適宜改めた。また、旧漢字や異体字も適宜、通行の字体に改めた。なお、振り仮名や句読点を付加・変更した場合がある。

一　漢詩・漢文の原文に訓点が施されている場合、原則として、それに従い、稿者が訓読を付した。

一　括弧付きで原漢文と記したところは、基本的に稿者による訓読文のみ記し、原漢文の引用を省略した。

一　注における引用文に含まれた漢詩・漢文について、原文のまま引用した。引用文には訓読がない場合、稿者による訓読を付していない。

序章

一　問題の所在

漢詩は従来、貴族や僧侶、儒者が享受・創作する文芸であるが、江戸時代においては、裕福な農民層も詩集を刊行できるようになった。特に江戸後期になると、漢詩の文化は社会各階層に浸透している。時代の発展とともに詩風は何回も大きく移り変わった。大きな流れから見れば、初期は明確な新詩風が形成されず、主に前時代の五山禅僧の詩風を受け継いでいる。元禄（一六八八―一七〇四）以降、木下順庵門と護園（古文辞派）の鼓吹によって、盛唐詩を理想とする擬古主義の詩風が大流行を迎え、とりわけ古文辞派が提唱する格調詩は一世を風靡した。十八世紀後半になると、反擬古主義の風潮が次第に高まり、天明（一七八一―一七八九）以降、現実や個人の実感実情を重視する清新性霊派が提唱する性霊詩は擬古主義の格調詩に取って代わり、詩壇の主流となり、同時に性霊派が重んじる宋詩も改めて尊重されるようになっている。江戸時代の後期、幕末になると、作詩者の人数が急増し、漢詩文化の裾野が大きく広がるにつれて、中期のような一色的な主流詩風がなくなり、百花斉放の様相を呈している。

時代の好尚や詩派の主張が詩風の変遷に繋がるのは当然なことであろう。その一方、漢詩は韻文文芸の一種類として一定の形式を有するのである。その中で、とくに近体詩（律詩・絶句）は厳格な音韻規則が備わっている。規則である以上、作詩者がみんなそのまま守るはずであるが、実態はそう単純ではない。とりわけ拗体詩（近体詩のルールが守られていない近体詩）の存在が事情を一層複雑にさせている。本論文の第二章から第五章までに論述するように、同じ古文辞派でも荻生徂徠（寛文六年〈一六六六〉―享保十三年〈一七二八〉）と服部南郭（天和三年〈一六八三〉―宝暦九年〈一七五九〉）の詩作における平仄が規則と異なっている。同じ性霊派の市河寛斎（寛延二年〈一七四九〉―文政三年〈一八二〇〉）の拗体詩と柏木如亭（宝暦十三年〈一七六三〉―文政二年〈一八一九〉）のそれとは異なる特徴を示している。なお後代の同じく反古文辞派の立場に立つ中井竹山（享保十五年―享和四年〈一八〇四〉）と山本北山（宝暦二年―文化九年〈一八一二〉）は、徂徠と南郭の詩作における韻律に関する認識は異なっている。実のところ、江戸時代前期（十七世紀）の詩学書に載せられた近体詩の平仄図と中期（十八世紀）以後のそれとは異なるところがある。各詩学書における失律に関する認識も様々である。詩学書から当時の漢詩の音韻規則に関する認識を垣間見ることができるものの、編者・著者の個人的な認識が多少参入しているので、必ず当時の一般的な認識が反映され、あるいは当時の詩作の実態と一致するとは言いがたい。であれば、当時の詩作を実証の材料として調査する必要がある。したがって、詩論と実作と

の両面から検討を行うのは当然な作業であろう。

韻文としての漢詩はその内容と形式との両面が常に同時に重要視されている。江戸時代の漢詩の内容面（詩風）に関する研究は全時代の詩風、詩論を巨視的に論じるものから個別の詩人、特定の詩論、詩語を取り上げる論考まで多岐にわたるが、形式面（韻律）に関する研究は江戸漢詩の研究史のなかでほぼ等閑視されてきたといえる。江戸漢詩の韻律に言及する先学の研究は以下に挙げられる。中村幸彦氏は「徂徠、南郭時分でもまだ韻律への配慮は厳しくなかった」(1)と述べている。藍弘岳氏は「徂徠の詩論は、李・王の詩論と同じく、いわゆる「格調説」だとされている。それは普通、句法などの形式美を重んじて「声律」に拘る詩説だという風に捉えられがちであるが（中略）「声律」を重んじることと「格調」を重んじることとは必ずしも等しいとは言えない」(2)と指摘している。山本嘉孝氏が「『作詩志彀』は北山が自ら実作した擬古詩十首と性霊詩十五首の計二十五首の近体詩を掲載する。全首の平仄を確認すると、九首の擬古詩が平仄の定型に完全に即した格調詩であるのに対し、性霊詩は十三首が平仄の定型に適わない句を持つ拗体詩である」(3)と指摘している。以上のように、江戸時代の詩作における韻律の問題、とりわけ格調詩の韻律に対する認識は諸説が一致しておらず、矛盾しているところも窺える。なお以上の先行研究はいずれも江戸漢詩の韻律の問題に触れているが、詳細な論述は展開されていない。本論文では漢詩の内容と不可分のものである形式に関する江戸漢詩の実態、また形式と内容との関係に迫りたいと考えている。

二　検討の対象、方法及び術語

本論文は、詩論と詩作の両面から江戸時代の漢詩における平仄に関する認識とその実態を明らかにしようとするものである。第一章では江戸時代の詩学書における近体詩の平仄図、近体詩の平仄の規則及び失律に関する認識を考察する。第二章と第三章では、江戸時代中期の古文辞派の領袖、荻生徂徠と彼の高弟、服部南郭の詩作における平仄の実態を考察する。第四章と第五章では、文学主張が古文辞派と正反対である後代の清新性霊派の領袖である市河寛斎と彼の高弟である柏木如亭の詩作における平仄の実態を考察する。

漢詩の形式は字数、句数、対句、句末の押韻、句内の平仄、聯と聯との間の粘対規則が含まれる。聯と聯との間の粘対規則は、前の聯の下句における二・四・六字目の平仄が後に続く聯の上句のそれと一致することを指し、広い意味で句内の平仄といえる。本論文では句内の平仄のみ検討の対象に取り上げる。従って、本論文で使われた「韻律」、「平仄律」、「音韻規則」という概念は特に説明しない場合、句内の平仄を指すのである。句末の押韻について必要に応じて言及する。

本論文は中井竹山の『詩律兆』（宝暦八年〈一七五八〉序）に示されている平仄律を基準に、各詩集の詩作の平仄をチェックし、各詩集における近体詩のルールが守られていない詩を選出する。選出された詩を詳細に解読し、各詩集の平仄の特徴、詩作の特徴を考察する。「破格」と「失律」は両方ともに近体詩のルールを守っていないことを意味するので、本論文では「破格」と「失律」は同じ意味で用いる。但し、『詩律兆』の分類によって論じる場合、許容されるものを「破格」（『詩律兆』では「変調」という）、許容されないものを「失律」（『詩律兆』では「附」に分類される様式）と使い分けているところがある。『詩律兆』の平仄律を基準にする理由は以下のとおりである。第一に、江戸時代中期以降の平仄律は前期のそれより、「孤平」と「下三連」を避け、より厳密に整備されている。『詩律兆』は江戸時代中期以降の厳密な平仄律の代表であり、平仄図の表示方法も分かりやすく、江戸時代の詩学書の中で中国の詩作・詩論を博引旁証して専ら漢詩の形式を論じる最も詳細なものである。また破格詩と失律詩を分類・整理し、中国の詩作の用例を載せ、当時の破格・失律詩、特に徂徠と南郭の破格・失律詩の詩数を明確に示している唯一の労作である。第二に、『詩律兆』は徂徠と南郭の時代より後代のものであるが、結論から言うと、徂徠と南郭は同書に示されているより厳密な平仄律を知っているはずである。ただ彼らの時点では、後代になって重大な失律とされる「孤平」と「下三連」はそれほど重大なルール違反と見なされていない。第三に、市河寛斎は自作の詩論書『詩燼』（天明元年〈一七八一〉写）において『詩律兆』の拗体を論じるところを高く評価している。以上によって、『詩律兆』に載せられた平仄律を近体詩の平仄の基準とし、同書の「変調」と「附」に示されている様式を破格・失律詩の判断の基準にするのは妥当だと考えている。

ところで、漢字には平仄両方の発音を持っている字が多数存在する。そういう字の扱いについて以下「思」を例にして述べる。寛斎の「送聞中上人西帰」詩（『寛斎摘草』巻二、天明六年〈一七八六〉序、同刊）の頸聯「交情無近遠、夢思有西東」（交情近遠無く、夢思西東有り）における「思」は、「夢思」という詩語として使われた場合、唐詩には「江山故宅空文藻、雲雨荒台豈夢思」（江山故宅文藻空しく、雲雨荒台豈に夢思ならん）（杜甫「詠懐古跡五首其二」頸聯）など平声の十三例が挙げられる。仄声として使われた例は「搜韻」のサイトで検索したら、明代の尹台の「愁心牽畏簡、夢思引循陔」（「送欧経歴赴紹興幕十韻」五排）詩の一例しかなかった。寛斎詩における「思」を平声とすれば、「二四不同（第二字と第四字の平仄を異にする）」という近体詩の最も重要な規律の一つを破ることになる。しかし、鷹見爽鳩の『詩筌』（享保七年〈一七二二〉自序、荻生徂徠跋）によって、平声とする例は「遥思、相思、尋思、旅思」、仄声とする例は「春思、所思、久思、帰思、郷思、客思」とある。以上から爽鳩が「思」の平仄を判断する基準はやや見出しにくい。更に寛斎と同様に性霊詩を提唱する山本北山は『作詩志彀』（天明二年〈一七八二〉序、同三年刊）に「思ノ字、思（フモヒ）ト云トキハ仄ナル」(4)と明確に述べている。とすると、寛斎は「夢思」の「思」を仄声として使った可能性が高い。「仄声」であれば、「送聞中上人西帰」における「思」は「二四不同」の規律を守っている。実際、

江戸時代において平仄両方の発音が存在する字は詩学書や詩人によって認識が異なるようである。例えば、「瑩」や「降」なども「思」字と類似した事情が存在する。従って、本論文では平仄両方可能な字について、稿者の判断で平仄をつける。例えば、右の寛斎詩における「思」は「仄声」として取り扱うことにする。

三　本論文の構成

先に述べたように、本論文は詩論と詩作との両面から論述を展開する。以下、本論文の構成を示す。

第一章において、詩論の面から、『日本詩話叢書』(5)を中心に、江戸時代の詩学書を網羅的に調査し、各詩学書における平仄図を手がかりに、江戸時代の漢詩の平仄律を明らかにする。そのうえで各詩学書における失律に関する論説を考察し、当時諸家の失律に関する認識を明らかにする。江戸時代の詩学書は概ね二種類に分けられる。一種は初学者の学習と作詩の練習のために編まれた韻書類、詩語の分類と簡略な説明を主な内容とする字引き類である。一種は中国の詩論を踏まえながら作詩に対する認識や日本の詩人と詩風を論じる詩論書である。本章では主に後者を検討の対象に取り上げる。なお当時の平仄図は実際江戸時代前期のものと中期以降のものと二分できる。本章ではその二種類の平仄図を示している。中期以降の平仄図の代表に選定された『詩律兆』に載せられた各近体詩の平仄図を、第二章から第五章までの各詩集における詩作の平仄をチェックする基準にすることは先述した。重複を避けるために、第二章以降は平仄図を繰り返しに示さないので、本章の平仄図を参照されたい。但し、各章における研究対象の人物によっては平仄に関する言及あるいは認識が異なり、それを説明する必要があるので、第二章以降の各章に第一節「平仄律」を設けて述べる。

第二章では、『徂徠集』(元文元年〈一七三六〉序)における五言律詩・七言律詩の平仄を精査し、近体詩のルールを守っていない詩を選出する。選出された詩を詳細に解読し、徂徠詩の形式と内容との関係を考察する。以上に基づき、唐話に親しんでいる徂徠が後代の厳密な平仄律がわかるかどうか、わかるのであればどの程度守っているか、どういうところで平仄律を破っているか、など徂徠の韻律意識を追究する。

第三章では、徂徠の詩風を継承した第一人者である服部南郭の『南郭先生文集』の初編から四編までの五言律詩と七言律詩の平仄を調査し、各編の破格・失律詩を選出する。『南郭先生文集』の各編はほぼ十年ごとに編集されている。編と編との間、韻律面における異同はあるのか、どういう時点で変化が起こったか、破格・失律の様式及びそれと詩意との関係は何か、など南郭の韻律意識を考察する。

以上の二章は古文辞派の格調詩の平仄の実態を考察するものである。次の二章は主に清新性霊派の性霊詩を取り扱う。第四章において、市

河寛斎の古文辞派の詩説を学んでいた時期の詩集『寛斎摘草』（天明六年〈一七八六〉序、同刊）及び詩風転換後の詩集『寛斎先生遺稿』（文政四年〈一八二一〉跋、同刊）における律詩を精査し、拗体詩、とくに拗格詩を考察することによって、寛斎の詩論と結びついて彼の詩風転換前後の韻律意識及びそれと詩風との関わりに迫りたい。

拗体詩は厳格な近体詩の平仄律が守られていない律詩や絶句のことである。徂徠と南郭の時点では、拗体詩という明確な概念があるとは断定できないので、徂徠詩と南郭詩における近体詩の平仄律を破っているものを拗体詩ではなく、破格・失律詩と称することにする。なお拗格詩は非常に特色のある拗体詩の一種類である。

第五章では、柏木如亭の三詩集『木工集』（寛政五年〈一七九三〉序）、『如亭山人藁初集』（文化三年〈一八〇六〉序、同七年刊）、『如亭山人遺藁』（文政五年刊）における近体詩を精査し、寛斎かつ当時の詩論と結びつけて如亭の拗体詩の特徴を検討する。如亭の律詩がやや少ないので、近体詩の絶句も考察の対象に取り上げる。寛斎の詩風を継承した弟子の中に、如亭以外、特に有名なのは大窪詩仏（明和四年〈一七六七〉―天保八年〈一八三七〉）と菊池五山（明和六年―嘉永二年〈一八四九〉）である。五山の詩集はほとんど残されていない。詩仏の拗体詩を調査したデータから見ると、如亭に近い特徴が看取できる。また如亭は主に地方に遊歴し、活躍したので、地方詩人への影響が看取できる。後述するように、如亭の弟子の刊行された詩集における分類は当時の一般的な近体詩の分類ではない。それは如亭あるいは彼が伝えた性霊派の主張と関わる可能性が考えられる。以上によって詩仏と五山より如亭の詩作を検討の対象に選定するのは妥当だと考えている。

「おわりに」では各章の内容を総括して結論を導く。

以上、本論文の内容を俯瞰した。江戸時代全般を論じるためには、勿論当時の全ての詩集における近体詩の平仄を調査することが望まれるので、本論文はデータ上の少なさは否めない。ただし、当時の詩学書及びわずか四人の詩人の詩集の調査によって、当時の漢詩の平仄に対する認識とその実態を垣間見ることはでき、今後の大きな漢詩の形式研究に繋がると稿者は考える。

注

（1）中村幸彦「近世漢詩の諸問題」『近世の漢詩』汲古書院、昭和六十一年〈一九八六〉、一―三二頁。
（2）藍弘岳「徳川前期における明代古文辞派の受容と荻生徂徠の「古文辞学」――李・王関係著作の将来と荻生徂徠の詩文論の展開」『日本漢文学研究』（3）、二松學舎大学、二〇〇八年三月、四七―八二頁。
（3）山本嘉孝「山本北山の技芸論――経世家による古文辞説批判――」『詩文と経世』名古屋大学出版会、二〇二一年十月、三〇三―三二五頁。
（4）中村幸彦、揖斐高等校注『近世文学論集』日本古典文学大系94、岩波書店、昭和四一年、二九三頁。
（5）池田四郎次郎編『日本詩話叢書』、文會堂、大正九年―大正十一年〈一九二〇―一九二二〉。

第一章　江戸時代の平仄律及び失律に関する認識

はじめに

十八世紀前半の江戸時代において、古文辞派が提唱した格調詩は一世を風靡したとともに、漢詩の形式に関する論争に火をつけた。後に古文辞派の文学主張が形式主義と批判されたように、格調詩は漢詩の形式に過度に拘る印象が残っている。特に性霊派の山本北山の痛烈な批判によって格調詩のそういう「特徴」は決定的に印象付けられた(1)。しかし、形式に過度に拘るどころか、格調詩の失律について、早くも古文辞派の内部から告発された。太宰春台（延宝八年〈一六八〇〉―延享四年〈一七四七〉）が自派の詩集『蘐園録稿』（享保十六年〈一七三一〉刊）について「律を犯す者三十に七有り、誤韻者三、失韻者一、乱韻者一、平仄を誤用する者十に五有り」(2)と指摘している。また懐徳堂の中井竹山が『詩律兆』において荻生徂徠と服部南郭の失律の詩数を明確に示している。中村幸彦氏は「徂徠、南郭時分でもまだ韻律への配慮は厳しくなかった」(3)と指摘している。藍弘岳氏は「「声律」を重んじることと「格調」を重んじることとは必ずしも等しいとは言えない」(4)と述べている。

右のように、当時の失律に関する認識は一致しておらず、不明な点が多い。序章で述べたように、第二章以降は実作の面から論を展開する。本章はまず理論の面において『日本詩話叢書』(5)（以下『叢書』と言う）及び江戸時代の一部の詩学書における平仄図を手がかりとして、江戸時代の漢詩の平仄律を明らかにする。そのうえで各詩学書における失律に関する論説を詳細に考察し、当時の失律に関する認識を明らかにする。

一　江戸時代の平仄律

近世期の漢詩の音韻規則に関する認識の概略をうかがうために、『日本詩話叢書』及び江戸時代の一部の詩学書における平仄図を見ることとしよう。多くの詩学書・詩論書に図が掲出されているが、代表的な近体詩の詩形（五言律詩、七言律詩、七言絶句）(6)が揃うかたちで平仄図を載せているものは意外と少ない。江戸前期については、①梅室洞雲『詩律初学鈔』（延宝六年〈一六七八〉成立、写本）、②貝原益軒『初学詩法』（延宝七年序、同八年刊）、③石川丈山『詩法正義』（貞享元年〈一六八四〉刊）、④宮川道達『和語円機活法』（元禄九年〈一六九六〉

刊）に限られる(7)。江戸中期以降については、⑤林東溟『諸体詩則』（寛保元〈一七四一〉刊）、⑥中井竹山『詩律兆』（宝暦八年〈一七五八〉序）、⑦三浦梅園『詩轍』（天明元年〈一七八一〉・四年序、同六年刊）に限られる(8)。以上の④『和語円機活法』のみ『叢書』に入っていない。

七言律詩の各句の一、二字目を削除すれば、五言律詩の平仄図になる。そこで、近体詩の全体図が反映される七言律詩の平仄図を例として以下に示す。表記は各詩学書に従う。○は平、●は仄である。他の記号についてはその都度説明する。①は各詩形が揃っているが、説明に不備(9)がある。②、③、④の平仄律は一致している。江戸前期の平仄図の一例として、②を挙げると、次のようになる。

①○①●①○①　（①は平仄自由とされている）
①●①○①●○
①●①○①●●
①○①●①○○
①○①●①○●
①●①○①●○
①●①○①●●
①○①●①○○

律詩の最低限の条件、いわゆる「二四不同、二六対」あるいは「一三五不論」が守られている。なお首句以外の奇数句の句末の平仄も規定されている。

江戸中期以降の平仄律について、⑤、⑥、⑦は一致している。⑤は漢字で表記するので、よりわかりやすい図式の⑥『詩律兆』の平仄図を掲げると、次のようになる。

◐○◑●●○○　（◐と◑は、一方が平声であれば、もう一方は仄声でなければならないことを示す）
◒●○○●●○　（◒は平仄自由であることを示す）

◓●◓○○●●
◐○◑●●○○
◓○◓●○○●
◓●○○●●○
◓●◓○○●●
◐○◑●●○○

江戸中期以降の平仄律は、七言詩の場合、首句押韻が原則とされ、五言詩の場合、首句押韻しないのが原則とされる。また「下三連」と「孤平」を避ける方向に整備されている。「下三連」とは各句の最後の三文字が全て平声か仄声になることを言う。①～④の各図と比較すると、五字目の平仄の自由がなくなっている。言い換えれば、五字目の平仄が規定されることによって、下三連を避けることができる。また「孤平」は押韻句において韻脚を除き、平声が一つのみになる場合を指す。図式で示すと、五律では「●○●●○」七律では「①●●○●●○」[10]となる。孤平の回避は一字目と三字目の平仄が反対するように整備されることによって実現できる。

「下三連」と「孤平」のいずれも近体詩においては禁忌と見なされる[11]。とりわけ「孤平」は最も重い失律とされる。例えば、竹山は「五律平法押韻の句、第一字当に必ず平なるべし。若し已むを獲ず仄を用ゆる、第三字定めて当に平を用ゐるべし。此の二字倶に仄、律を失ふの大なる者なり。七言側法押韻の句、第三字第五字も亦た之に同じ」（『詩律兆』巻十、原漢文）と指摘している。市河寛斎は『詩燼』[12]（天明元年〈一七八一〉写）において「太宰徳夫曰く、唐詩五言平起韻有る句、第一字は平声を必須とす。若し第一字は仄声ならば、則ち第三字は平声を必須とす、と」（原漢文）と太宰春台の孤平に関する説を引用している。鈴木玄淳は『唐詩平側考』（巻之上）[13]（天明六年〈一七八六〉序）に「孤平、大声病ナリ、唐人大ニ是ヲ忌テ（中略）此方ノ人、二四異声、二六同声、下三連挾声ノ法耳ヲ守テ、孤平ノ大禁忌ナルコトヲ知ラヌ人多シ」という。滝川南谷は『滄溟近体声律考』[14]（文政三年〈一八二〇〉刊）において「五言平法平韻ノ句二位孤平（中略）七言仄法平韻ノ句四位孤平（中略）或ハ五七言トモニ下三仄下三平（中略）対用ノ類大声病ヲモヤハリ拗換シテ可ナランヤ、我先人晩年数々此論アリ」と述べている。

改めて整理すると、①～④の江戸前期の平仄律は一、三、五字目の平仄が自由とされる。いわゆる「二四不同、二六対」あるいは「一三五不論」という規則が各図で共通している。なお首句以外の奇数句の句末の平仄も規定されている。⑤～⑦の江戸中期以降の平仄律は前期

の規則を含めた上、「下三連」と「孤平」を避ける方向に整備されている。

以上、『叢書』及び『和語円機活法』を手がかりに江戸時代の平仄律を考察してきたが、次に『叢書』及び『詩法要略』を手がかりに時系列に沿って江戸時代における失律または拗体に対する認識を考察する。

二　中国諸家の引用

『叢書』において、最も早く拗体に触れた詩学書は梅室洞雲の『詩律初学鈔』である。但し、同書は王維の「送元二使安西」と長孫佐輔の「河辺枯木」を七言絶句の拗体の作例として示した後、「如此二三ノ句ト四ノ句ト平側ヲ置カヘタルヲ拗体トス。此体ハスグレタル妙手奇句ヲ得ニアラスンハ云コト叶ハス」と述べているが、それ以上の論はなかったので、考察の対象としない。また『叢書』に収録されている三浦梅園の『詩轍』に拗体に関する論が多いが、春台や寛斎の論に近いので、一節を立てず、必要に応じて言及する。なお松井河楽の『詩法要略』（享保二年〈一七一七〉刊）[15]は『叢書』に収録されていないが、江戸中期前半、古文辞派流行当時のまとまった拗体論として重要なので、一節を立てて考察する。

まず「拗体」という段を設けている貝原益軒『初学詩法』（延宝七年〈一六七九〉序、同八年刊）から検討する。

> 拗体、周弼曰く、此の体必ず奇句を得て、時に出して之れを用ゐる、と。氷川詩式に、拗句換字の法、或は二四皆平、或は仄、或は六四皆平、或は仄、或は三字一連皆平、或は仄、或は当に平なるべき処、仄声を以て之れに易ふ。詩法入門に云ふ、律詩平仄差はざれば、則ち粘を失はず、一たび粘を失はば則ち拗体と為り、或は句拗字拗、亦拗体と為る、と。篤信謂らく、律を用ゐるの中、常の体と相ひ拗戻す、拗体と称する所以なり、と。袁石公曰ふ、五言絶句は拗体を貴ぶ、七言絶句は協和を貴ぶ、と。（原漢文。傍点は稿者による。以下同）

右段で益軒は南宋・周弼の『三体詩』（巻一・拗体）、明・梁橋の『氷川詩式』、清・游芸の『詩法入門』における拗体に関する説及び明・袁宏道の説をそのまま引用している。益軒自身の考えとして「律を用ふるの中、常の体と相ひ拗戻す、拗体と称する所以なり」とあるように、拗体の概念を簡略的に説明するにとどまり、それ以上論説を展開していない。

『叢書』における江戸前期の拗体に関する説はこの程度である。拗体に関する議論はまだ盛んに行われていないようである。

三　拗体に関する議論の高まり

当時の詩学書における諸家の論を一覧すると、拗体に関する議論は盛んになったのは江戸中期になってからのことである。以下はまず松井河楽の『詩法要略』（以下『要略』と言う）から検討する。

和田正尹（天和五年〈一六八五〉-元文四年〈一七三九〉）が寄せた序文に「夫れ作詩の要は風体と法律のみ。風体高雅なれば、則ち気象俗ならず。法律厳整なれば、則ち語意倫有り」（原漢文）と記された如く、作詩の「格調」重視の姿勢は読み取れる。『要略』の刊年はちょうど古文辞派の鼓吹する格調詩が全盛期を迎えている時期なので、同書は当時の流行から影響を受けたと考えても不思議ではない。同書の「拗体」段を以下に掲げる。

詩ヲ作ルニ、忽然ト心肝ヨリ湧出シテ、句ガラモ霊活ナルニ、平仄アハヌヲ引改メ、平仄ヲアハセントスル時ハ、詩ノ活機ガ失ルニ依テ、其マヽユルシテヲキタルヲ後賢ガ一格ニシテ拗体ト名付タルナリ。五言ノ絶句ハ和漢ドモ拗体ニスルナリ、是レハワヅカ五言四句ノ詩ノ短キモノニ声律ノカヽハリアレバ活機ナキユエナリ。サレドモ愚翁ハ是レヲ好マズ、拙作ニテモ声律ノ厳然タルヲ好ムナリ。山谷詩ニ五言七言トモニ平仄アハヌ詩甚ダ多シ。是ハメヅラシカラヌ事ユヘ、拗体トハ云ヒガタシ。気質ノ堕落ナル人ト見ヘタリ。学ブベカラズ。苕渓漁隠ナド山谷拗句ヲ称美ス不甘心。

右段はまず拗体の由来を説明する。すなわち詩が心から湧いてきたもので、後に平仄の崩れたところに気付いてもそのままに残す。無理やりに訂正すれば、詩の魅力を失う恐れがあるから、後代の賢人はそれを一種類の様式として「拗体」と名付けたという。更に五言絶句が短い詩形なので声律を要求すると、詩の魅力を害すると、河楽は五絶の拗体を認める。但し、河楽自身は拗体を好まず、「声律ノ厳然タルヲ好ム」と明確に自分の立場を表明している。また北宋の黄庭堅の詩作に平仄の崩れた詩が多すぎてすでに拗体とは言えがたく、ただの「気質ノ堕落」だと黄庭堅を酷評している。南宋・胡仔編の『苕渓漁隠叢話』における黄詩を賞賛した内容までも批判している。以上の点から五言絶句以外の拗体をタブー視するという河楽の主張が窺える。

次に林東溟の『諸体詩則』（寛保元年〈一七四一〉刊）を検討する。『諸体詩則』（以下『詩則』と略す）の凡例に「余徠翁の学を倡へ、髦士を洛摂の間に育する者、此に十年所（中略）亦た猶ほ他方異郷未だ徠家の詩教を聞くことを与り得ざる者をして、頼る所有らんと欲し、間

此の書を纂す」（原漢文）とあるように、東溟が上方で徂徠学を講じ、作詩指導のために同書を著した。つまり同書は古文辞派の立場の詩学書である。

『詩則』（巻之下）の「于鱗五言律格」に

近体は声律を以て主と為す。然れども之を唐人の集中に考ふるに、盛唐の名家と雖も、間々失律拗体あり（中略）天下文字の多き、豈に同声同清濁の其の位を塡む可き者無からんや。有りと雖も亦た唐人は之を為さず。是を以て失律拗体多し。独り明の李于鱗先生は（中略）故に声律格体、一に其の正を守り、其の変に傚はず（中略）徠家の諸公、才を一時に逞ふし、法を不朽に垂れんと欲する者は、一に于鱗を以て模範と為す。又た此を以て勝る。今詩則を作るに、凡そ唐体に於いて、全く法を于鱗に取る。（原漢文）

とある。東溟は「近体詩は声律を基本とするが、唐人の詩集を考察すれば、盛唐の有名詩人でさえ破格の詩を偶々作った。世の中に文字がたくさんあるので、発音・清濁の近い文字を破格の文字に入れ替えて訂正できないわけはないが、唐の詩人はそれをせずに失律の拗体詩が多く残っている。しかし、明の李攀龍先生のみ正確な声律、格調を守り、拗体を使わなかった。古文辞派の詩作者が後世に伝えられるような優れた詩を作ろうとするなら、李攀龍を模範とすべきである。そのため『詩則』を著し、近体詩は全て李攀龍を基準とする」と述べている。右段の続きに、李攀龍の拗体詩は「五律中、僅に三詩のみ」、「七律中、僅かに一詩のみ」（原漢文）、失粘の詩は一首もないと述べている。後述の性霊派の山本北山が『作詩志彀』を編するに際して、揖斐高氏が「意識して反対したのは、勿論蘐園の諸家であるが、その中詩話として刊行されていた山県周南門の林東溟の諸体詩則が、殊に対象となっていたのではないかと思われる（中略）詩格を示すのも、悉く于鱗の作によったものである。北山が（中略）拗体について多くの言葉をついやすのも亦然りで、詩則の次の言（稿者注：右段）に対したものと考えれば、理解される」(16)と指摘している。

東溟は右段で近体詩を作るには韻律を厳守すべきだと主張する一方、「五言絶は漢魏の楽府より始り、故に調の古を貴ぶ。凡そ調の古を貴ぶは、率ね拗体なり。是を以て于鱗の精厳と雖も、亦た拘はらず」（原漢文）とあるように、五言絶句は古風を貴ぶので、李攀龍さえ平仄に拘らないと五言絶句の拗体を認める。但し、五言絶句の創作について、「于鱗の斯の道に長ずる。其の調の古なるを論ずるなきも、動もすれば輒ち宮商に協ふ。若し夫れ文字の寡少平仄拘はらずして篇を成し易きを喜び、妄りに五絶を作るは、則ち過ちなり」（原漢文）と東溟は主張している。つまり李攀龍は作詩が上手なので、古風調の五絶を作っても自然にその音律が調和する。文字が少なく、平仄を守ら

なくていいから作詩しやすいと思って妄りに五絶を作るのは間違いだというのは彼の主張となる。

また「七言絶句」の段に「古体楽府を除き、其の余は咸な唐調を貴ぶ。故に律呂鏗鏘、句格穏順」（原漢文）とあるように、七絶は楽府体以外、近体詩の韻律を貴ぶと東溟は述べている。李攀龍の七絶の拗体詩は二首のみと彼は指摘している。

東溟の論をまとめると、近体詩は李攀龍を模範として韻律を厳守すべきであり、五言絶句のみ拗体が許されるが、妄りに作ってはいけないとなる。

次に太宰春台の『斥非』（延享元年〈一七四四〉刊）(17)を検討する。『斥非』の江都刻本に春台の門人原尚賢が寄せた序（延享二年）によると、刊行の二十年前から同書は最初弟子の間で読まれたが、だんだん世間一般に広まり、浪華の書肆に先に盗刻され、その盗刻本に林東溟の序（延享元年）が載せられているようである。東溟が春台の論を盗用したかどうかはともかく、両者の拗体説には大きな相違が認められる。荻生徂徠の高弟として春台が早い時期に自派の詩風を批判するいわゆる「内部告発者」であることは周知の通りである。以下春台の拗体論を二段に分けて考察する。

拗体は、唐詩の正に非ざるなり、唯だ五言絶句は、拗体を嫌はず、以て高古を貴ぶ、故に声律諧和を必とせざるなり。五七言律、及び七言絶句は、尤も声調を要す。唐人間拗体を作る者も、亦佳境に遇ひて時に之れを為すのみ、是の故に、拗体は、必ず絶唱を得て而して後に采覧するに足る。若し夫れ失粘とは、特に前後の句、交加粘著せざるを謂ふのみ、一句の内、平仄自ら調ふ、拗体の全く声律を調へざるが如くならず、故に唐人も亦甚だしく之れを病とせず（中略）其の大暦以前に在りて、諸名家の作、号して絶唱と称する者、頗る失粘多し、略数篇を挙ぐ。（原漢文）

春台の主張は以下のとおりである。拗体は唐詩の正格ではない。ただ五言絶句のみ崇高な古風を貴ぶため、音律を厳守する必要はない。五言・七言律詩、七言絶句は韻律の正しさが要求される。以上の論は東溟と合致している。唐の詩人が偶々拗体詩を作ったが、それは佳境に遇ったからである。拗体詩は必ず「絶唱」つまり絶好の作でなければならない。以上の点から「絶唱」である場合、拗体詩の創作を認めるという春台の姿勢が読み取れる。

また春台は失粘と拗体とを別々の概念として扱っている。春台によれば、失粘は聯と聯との間、粘法が守られていないが、一句以内は基本的には音律が正しいことを指す。これは後述の『詩律兆』における「拗格」に相当するものである。また、彼が言う拗体は句内の平仄が

崩れていることを指す。これは『詩律兆』の「変調」に相当するものである。

春台は中唐以前の有名詩人の名作には失粘の詩が多いと指摘している。右段の続きに、失粘の名作として、五律、五言排律、七律、七絶を合計三十五首挙げている。詩題に少し異同があるが、後述する『談唐詩選』に挙げられる作例と一致するものは三十例あり、『詩律兆』の「拗格」の詩例と一致するものは三十一例ある。

更に失粘について、春台は

凡そ此れ皆失粘にして、而して佳作を失はざる者なり。後人采りて選に入れ、而して看る者も、亦其の失粘たるを覚えず、極めて佳なるが故なり。是に知る、古人詩を作る、必ず佳境に遇ひて而して佳句を得（中略）再び点検するに及びて、失粘を見ると雖も、復た改作せず。蓋し佳境再び遇ひ難く、奇語多く出し難く、之れを改むれば、則ち復た佳なること能はざるなり（中略）今人固く声律を守る者、法に失ふこと無しと雖も、而かも詩も亦佳なる能はず、泥なり。故に法は守らざるべからずして、而して変に通ずるを貴ぶ、是の故に、詩苟も古人に及ぶは、拗体と雖も、尚為すべし。況んや失粘をや。若し樸樕不材にして、初めより法度を慎まず。故に禁戒を犯し、而して吾は古人を学ぶと曰ふは、則ち詩家の罪人のみ。（原漢文）

と主張する。すなわち失粘の名作は後人によって詩集に編集されている。読者は失粘に気付いていない。それは詩が非常に優れているからである。詩人が素晴らしい境地に遇って優れた句を得てそのまま詩に詠むが、後に失粘に気付いても訂正しない。素晴らしい詩境に二度と恵まれないし、優れた詩句も簡単に思いつかない。訂正すれば、詩句の魅力が減少しかねない。右段で春台が繰り返して強調したのは「佳境」や「佳句」である。先述の「周弼曰く、此の体必ず奇句を得て、時に出して之れを用ふ」という論を思わせる。

春台は「法は守らざるべからず」と述べながら、融通を貴ぶと主張し、融通が利かず、音律に過度に拘る当代の人を批判している。「今人固く声律を守る者」への批判は明らかに自派古文辞派の詩人らに向けている。音律に過度に拘ると、失律はないが、優れた詩も作れず、滞る境地に陥ると彼はいう。石本道明氏の指摘の通り、春台の論説は「声律遵守の原則が、明確に表れている。しかし、その法に泥んでは、優れた作品とならないことも併せ述べている」（18）。春台の論は後代の性霊派のそれとほぼ一致している。但し、作詩の初段階で、音律を勝手に破り、古人を学ぶことを言い訳にする才能のない人は詩家の罪人だという。

春台の論をまとめると、「古人の作に失粘も拗体もある。「佳境」に遇い、「佳句」を得れば、そのまま詩に詠んでよい。音律に拘る必要が

ない。但し、初学者の場合、正しい音律を守るべきだ」となる。

次に中井竹山の『詩律兆』を検討する。『詩律兆』は五言絶句以外、近体詩の各詩形の拗体を細かく分類して平仄図を示しながら唐・宋・明代の用例を網羅的に収集し、詳細な説明を加えた労作である。以下まず『詩律兆』における拗体の分類と様式を考察する。

『詩律兆』において、許容範囲以内の拗体の様式は「変調」と「拗格」と二分される。「変調」に関して、「凡例」第三則に「一字を拗する以上、皆変調と為す」（原漢文）とあるように、一字だけでも基本形（一の⑥の平仄図）と異なる場合「変調」と見なす。つまり一句以内の拗字を指す。変調の用例は「毎図大率数十首、少なくも十に下らず。多くは累百に至る。但だ五言限って十を以てし、七言限って七を以てする者、書帙浩繁を厭ふなり」（「凡例」第十二則）と少なくとも十例以上、多い場合は百例以上あるが、五言詩と七言詩の拗体の用例をそれぞれ十例、七例載せている。変調の各様式を確認すると、拗字は粘対位置以外の奇数字目（一、三、五、七字目）に集中している。なお五律における二字目の拗字、七言律詩・絶句における四字目の拗字がなかったことがわかる。言い換えれば、粘対位置の破格は他の位置よりずっと少ないことが示されている。

また各変調の後、「附」として示された変調的なものは、許容されない失律、つまり禁忌と見なされる様式である。例えば、五律の「附」について「右附する所の十六図、詩家の大忌、我が邦相ひ沿ひ熟用する者、甚だ非なり」（巻一）（原漢文）と記され、七律の「附」について「右附する十七図、皆声病に属す」（巻四）（原漢文）と同様の説が記されている。七絶の「附」についても同様である。「詩家大忌」の「附」と判断する基準は、「古人の無き所、或は僅僅之有る、以て例とするに足らず」（「凡例」第一則）である。すなわち、古人の用例があるかないかである。用例が少ないもしくはない場合、「詩家大忌」と判断され、そのパターンを使ってはならないとされる。

許容される「変調」か「詩家大忌」とされる「附」かを判断するには曖昧さがある。例えば、五律の「附」は「詩家大忌」とされながら、一方で「夫れ拗体の詩、変怪百出、豈に容に律するに常調を以てすべけんや」（巻一、原漢文）とあるように、拗体詩は変化が多様であり、規範などがなく、拘束されるべきではないと述べている。矛盾を感じさせると言わざるを得ない。結局、どちらに分類するかは「皆予見る所に就き之を言ふのみ」（「凡例」第十六則）と竹山の目した用例の多寡によることになる。この点は、後に「尽近刻詩律兆ニ出ヅ（中略）作例ナケレバ、作ラザルガ丈夫也、古人ノ変化偶コヽニ出ザルカモ知ラズ」（『詩轍』巻三「変法」）と、三浦梅園の批判の的となった。

句内の拗字を対象とする「変調」に対して、「拗格」は聯と聯の間の失粘を指す。『詩律兆』において律詩の拗格は「正格拗起句体」、「偏格拗起句体」、「前正後偏相半体」、「一正一偏交互体」など十四種類に分けられている。七言律詩の「正格拗起句（稿者注：首聯）体」の平仄図を例に挙げると、

◓●○○●●○
◐○◑●●○○

◓●◓○○●●
◐○◑●●○○
◓○◓●○○●
◓●○○●●○
◓●◓○○●●
◐○◑●●○○

となる。正格（平起）の首聯は「拗」して偏格（仄起）のそれになっているが、他の三聯は正格のままである。「偏格拗起句体」の場合は反対に、首聯のみが正格になり、他の三聯は偏格のままである。更に例を挙げれば、「正格拗前聯（頷聯）体」は頷聯のみが「拗」して偏格の平仄になる。「前正後偏相半体」は前半二聯が正格で、後半二聯が偏格となる。「一正一偏交互体」は首聯が正格、頷聯が偏格、頸聯が正格、尾聯が偏格となる。七言絶句の拗格は、「前正後偏体」と「前偏後正体」と二種類のみである。前者は前半二句が正格、後半二句が偏格となる。「前偏後正体」はそれと正反対である。以上のように拗格は正格であるべき聯が偏格になり、または偏格であるべき聯が正格になるという様式である。当然その結果、前後の聯は失粘になる。しかし、各聯の内部をみると、完全な律聯・律句で構成され、一首全体の平対仄の数が同じで平仄のバランスが保たれている。古川末喜氏の指摘の通り、『詩律兆』に拗格とされる「拗体の詩は、聯単位で見ると、二四不同、反法がほぼ完全に守られたきれいな律聯で、単句単位でみても（中略）かなりきれいな律句である（中略）失粘の拗体を律詩と認める時の条件は、律聯・律句が基本的に出来あがっているということである」（19）。

以上は律詩及び七言絶句の拗体の様式と分類である。五言絶句の場合、「五絶の変調に至れば、全く是れ古風なり、拘束すべからず」（「凡例」第五則）と竹山が述べている。つまり五絶は古風を尊ぶため、平仄がよく崩れる。先述の東溟、春台の論と一致している。

次に『詩律兆』における拗体論を考察する。「凡例」第四則に

初学の士、宜しく一に恒調に依りて以て結構すべし。明らかに知り故に犯し、意に任せて消息することを容れず（中略）庶はくは一字の妄りに下すこと無く、以て世習の陋を脱するに足る。

とあるように、初学者はまず正しい音律に従って作詩すべきで、故意に破ってはならない。一字さえ勝手に平仄を崩してはならない。それによって世間の悪い作詩習慣を退くというのは竹山の基本的な立場である。また、中国詩人の五律と七律の拗体の使用状況について、

蓋し唐宋通用する所の拗体、変怪多端なる者、皆七律に於いてし、五律に於いてせず（中略）大氐一句の変、五律は多く居りて、全篇の変、七律は甚しと為る。（巻三、原漢文）

と記されている。つまり唐・宋代によく使われている変化多様な拗体は七律に集中している。五律にはなかった。一句以内の破格は五律が多い。一首全体の破格は七律が多いという。この点は、後述の寛斎『談唐詩選』における調査結果と一致している。五律はもともと唐代の科挙試験の詩形なので、拗体の許容度が七律より低いことは容易に推測できよう。また『詩律兆』（巻六）において七言律詩拗格の各様式を示した後、

後人第（た）だ成式に遵ふ可し。例有る無きに因り、縮を仮り贏と為し、以て一時の窮を済ひ、口を拗格に藉を得ざるなり。抑、我が邦相ひ承け、拗格を視て詩病と為す。一世翕然（中略）是則ち察せざるの甚だし。（原漢文）

と記されているように、後代の人は規定されている様式に従うべきで、用例があっても少ないことを多いことにして、拗格を利用してはならない。なお、拗格を「詩病」扱いするのは我が邦の昔からの認識であまりにも考察不足だと竹山が述べている。つまり拗格は詩病ではないが、都合よく利用してはならない。

更に、竹山は先述の周弼の「拗体有り（中略）必ず奇句を得、時に出して之を用ゆべきなり。然らざれば、便ち失粘の誚り有りと」[20]（原漢文）という論を引用した後、「伯弼の説（中略）又た奇句を得、時に出すと謂ふ者、曷ぞ必ず然らんや。古人成規有り、後人拠りて以て循用す。亦何ぞ失粘の誚りに有らんや。且つ失粘は変なり。病に非ざるなり。奚ぞ必ず誚るを為らん。但だ篇篇茲くの如くすべからざるのみ」

（巻十「餘考」、原漢文）と反論している。すなわち、拗体は必ずしも周弼の言うように「奇句」を得てから使うとは限らない。古人に作例があれば、後代の人がそれを使っても、失粘と非難されるわけがない。たとえ失粘しても、それは変化であり、詩病ではない。但し、拗体ばかりを使ってはならない。

また明の王世懋の『芸圃擷余』(21)における「失粘の句、摩詰嘉州特に多し、殊に其の美を妨げず。然るに至美中に就き、亦た微かに欠陥有るを覚ゆ（中略）為さざるは可なり」（原漢文）という論に対して、竹山は「古人為る所鮮少なる者、固より為さずして可なり。若しその例用孔だ多き者、後人も亦た意に触れ之を出す。何ぞ不可の有らんや」（原漢文）と反論している。つまり古人に作例が少ない場合、勿論使わない方がいいが、作例が多いなら、後代の人が意趣に触発されて拗体を使ってはならないわけはないという。

竹山の論を改めて整理すると、以下の通りである。許容範囲以内の拗体の様式は「変調」と「拗格」と二分される。拗体は変化であり、詩病ではない。用例の多い拗体を使っていいが、用例のないまたは少ない拗体の使用は控えるべきであり、とりわけ初学者は正しい韻律に従うべきである。竹山の論は春台に近い一種条件付きの拗体許容論といえよう。似たような論は梅園の『詩轍』にも散見する。例えば、拗体は「正法ニハ非ザレドモ、唐人熟套トシテ用ヒタレバ、憚ラズ用ヒテヨシ」（巻二・拗句）、「詩ノ拗、活手段ナリ（中略）皆高手佳境ヲ得テ作ル者ニシテ、漫ニ作ス者ニ非ズ」（巻三・変法）、「初心ノ間、拗ヲ用ユトモ、遠慮アルベシ」（巻五・句法）などである。但し、春台や梅園のように拗体の使用は「佳境」、「佳句」などを要求するのではなく、竹山は用例の多寡を判断の基準にしている。

以上考察してきたように、十八世紀に入ると、漢詩の韻律や拗体に関する議論が高まっていることが窺える。格調詩の流行がその一因になるのが推測されよう。諸家の論を改めて整理すると、拗体に対する許容の差がありながら、原則として作詩者、とりわけ初学者が韻律を厳守することが諸家の共通する主張となるであろう。

四　拗体詩の許容

時代が下るにつれて、韻律に対する主張について大きな変化が見られるのは性霊派の論である。まず山本北山の『作詩志彀』（以下『志彀』という）（天明二年〈一七八二〉序、同三年刊）(22)における論から考察する。

『志彀』は古文辞派批判のために著された詩論書である。語義や詩題の誤謬など作詩の内容面のみならず、形式面においても北山は袁宏道の性霊説によりながら、古文辞派の格調重視の詩風を厳しく批判している(23)。以下『志彀』の「拗体」段から考察する。

拗体ハ、古調ヲ以テ、律ニ入ルヽナリ。故ニ其声調自ラ一定ノ法アツテ、厳然ト具ハル。実ニ老杜ヨリ創レリ。妄ニ声病ヲ侵シ作ツテ、声調協和セザルモノヲ、拗体ト云ニハ非ラズ。コレヲ老杜及ビ諸名賢ノ集ニ考ヘテ見ルベシ。頸聯結句ノ平仄ヲ反スルモノアリ、八句ミナ拗スルモノアリ、起結ナラビニ拗スルアリ、起句拗スルアリ、結句拗スルアリ、前聯拗スルアリ、此法ヲ失スルモノヲ、失粘ト云。若シ拗体ヲ作テ、作リヤウ悪シケレバ、古詩ニ入ルベシ。

「古調ヲ以テ、律ニ入ル」とは古体詩のように平仄が崩れるが、押韻や句数、対句など他の面では律詩の条件に満たすことをいうであろう。「其声調自ラ一定ノ法アツテ」から「此法ヲ失スルモノヲ、失粘ト云」までは主に失粘について述べている。その内容からみると、北山がいう失粘は『詩律兆』の「拗格」に相当するものであろう。例えば、「頸聯結句ノ平仄ヲ反スルモノ」は律詩の頸聯と尾聯の平仄を入れ替える様式で、『詩律兆』における律詩の「前正後偏体」または「前偏後正体」という「拗格」に相当するものであろう。また「声調自ラ一定ノ法アツテ、厳然ト具ハル」拗体(拗格)は杜甫から作り始められる。「妄ニ声病ヲ侵シ作ツテ、声調協和セザルモノ」は拗体(拗格)とはいえないという。但し、拗体を下手に作れば、言い換えれば声調が「厳然ト具ハ」らない場合は、「古詩ニ入ルベシ」という。右段の続きに

鐘伯敬曰、拗体之妙在不可入古詩トハ是ヲ謂ナリ（中略）王世懋ハ、拗体ヲ三百篇ノ変風変雅ノ如シト云。皆拗体ヲ知ラザル也。近日于鱗ヲ奉ズル人、詩格ヲ株守シテ拗体ノ法ヲ知ズ。僅ニ拗体ヲ作ル者ヲ見テ、失格トシ、併テ老杜ヲ擯ケントス。井蛙トモニ海ヲ語リ難シト謂ベシ。

と北山は明末の鐘惺の「拗体のよさは古詩に入っていないところにある」、及び明の王世懋の「拗体は『詩経』の変容したようなものだ」という拗体論[24]を批判している。彼にとって、拗体詩を古体詩と見なすこともでき、平仄が崩れても「声調協和」なもの（拗格）なら律詩と見なすこともできる。更に彼は「詩格ヲ株守」する「近日于鱗ヲ奉ズル人」を批判している。ここでは明らかに先述の林東溟を含める古文辞派の末流の詩人らを指すであろう。

また、作詩のあるべき姿勢について、

（声律が）厳刻ニ過ルトキハ、辞意促迫シテ、精神ヲ失ヒ、性霊ニ発スルコト能ズ、大ニ詩道ニ乖ク。詩道ハ性霊ヲ主トス。格律ヲ主トスベカラズ（中略）唐人詩ヲ格律ニ求メズ、性霊精神ノ上ニ索ム（中略）宋以来声律日々ニ厳ニシテ、竟ニ李笠翁・李滄溟ニ至テ極レリ。

夫レ格律イヨ〳〵厳ニシテ、精神ヲ失フコト愈甚シ。（「押韻」段）

と主張している。つまり、韻律に過度に拘ると、自分の実情実感を表すことができなくなり、作詩において最も重要なのは格律ではなく、「性霊」である。唐詩は性霊を追求するが、宋代以降、とりわけ明の李攀龍、清の李漁に至って、格律がますます厳しくなり、性霊を失うことが極めてひどくなったと述べている。

北山以前の拗体論と比べると、初学者が正しい韻律を守るべきだという要求はなく、北山の論は作詩にかなり高い自由度を与え、従来知識人層しか創作できない漢詩を一般庶民まで普及させることに拍車をかけた。しかし一方で、その高い自由度が利用され、拗体の濫用という北山の思わぬ結果も招いた。事実、柏木如亭の弟子つまり北山の孫弟子である信州の地方詩人木百年の『静窓詩』（寛政八年〈一七九六〉跋）に収録された詩は全て八句であるが、「律詩」という項目を立てず、五言八句と七言八句で分類されている。なお同じ北山の孫弟子で信州詩人高梨聖誕の『紅葉遺詩』（文政九年〈一八二六〉刊）における百二十三首の詩のうち、八句以上の三首を除き、百二十首は五言・七言の四句または八句の詩であり、一見近体詩のようにみえるが、その半分以上は韻律が崩れている。以上のように地方詩壇の漢詩の形式面における混乱が認められる。

次に市河寛斎の『談唐詩選』（文化八年〈一八一一〉刊）[25]における拗体論を検討する。『談唐詩選』は『唐詩選』に関する偽作や詩語の誤謬など諸問題について詳しい考証を行った詩論書である。『談唐詩選』以前、寛斎は古文辞派の詩風を尊重していた時期の詩論書『詩燼』の「拗体亦詩之一格」段において、太宰春台の議論に触発され、南宋の周弼、明の徐師曾、王世貞及び彼の弟王世懋の諸説を参照し、「失粘」と「拗体」は同じものだと結論付け、また明の古文辞派の李攀龍の『滄溟集』に失律の詩があることに気付き、幅広く唐詩の実例を検証して唐詩には六種類の拗格があると指摘している。また『詩燼』には北山の論に近い内容も確認できた[26]。なお先述の『詩律兆』について「近く中井子慶詩律兆を読む。其れ謂ふ、拗体を準ずべしと。実に我が心を獲る者なり」（『詩燼』原漢文）と高く評価している内容から、彼が『詩律兆』の拗体論をかなり参考したことも窺える。

『談唐詩選』において、拗体について『詩燼』から継承した論もあり、更に発展させた論もある。以下律詩の拗体の段から考察する。

近体ノ詩句交加粘著セザル者ヲ、失粘体トモ拗体トモ云フ、後世ニハ甚稀ナルコトニシテ、唐人ニハ却テ多シ、五言ニハ少ク、七言ニハ多シ（中略）春台ノ斥非ニ此論アレドモ、近時ノ詩家ミナ心ヲトメズ、吾邦ノ上古、弘仁天長比ノ作家ニハ、コノ体ヲ作ル人マヽ多シ、コレ当時遣唐留学ノ諸生アリテ、唐人ノ口授ヲ受ケシ故ニ、此等ノ体ヲ伝ヘタリ、コレニ因テミレハ、其時代ニテハサノミ詩ノ疵トモセ

ザリシト見ユ、明人モ李何王李ノ諸人ニハ、マヽ此体ヲナセシコトアリ。

春台が区別している「失粘」と「拗体」を同一視すること、春台の論を踏まえること、平安初期の詩にまで考えを及ぼしていること、後代の人はあまり拗体詩を作らないが、唐詩には実は拗体が多く、五律の拗体が少なく、七律のそれが多いという指摘は『詩燼』から継承したものである。なお五律・七律の拗体の多寡に関する論は先述の春台及び梅園の論[27]と一致している。右段に中略された五言・七言律詩、五言排律の拗体の詩例、合計十五例は全て『斥非』における例、かつ『詩律兆』における「拗格」（巻三・巻六・巻九）の例と一致している[28]。平安初期には拗体詩が多い理由について、当時の遣唐使が直接唐人に学び、そのまま我が邦の作詩者に伝えたからだと説明している。なお明の古文辞派の李夢陽、何景明、王世貞、李攀龍らの詩作にも拗体があると指摘している。要するに拗体または失粘は本家の中国にも日本にも伝統があり、詩病ではないというのが寛斎の主張である。

また、絶句の拗体について、

五絶ノ拗体ハ、易水送別、贈喬侍御、子夜春歌、蜀道後期、静夜思、少年行、長干行、聴江笛、登柳州蛾山、答人ノ十首ナリ、七絶ノ拗体ハ（中略）辺詞ノ十六首ナリ、其他王維カ少年行ノ、起一句ヲ拗シ（中略）張謂カ題長安主人壁ガ如キハ、変体ナリ。

とある。五言絶句が古風調を貴び、韻律が崩れるのは一般的であるという説は先述の諸説と同様であるが、『唐詩選』における五言絶句の拗体の詩題を明確に示しているのは寛斎のみである。右段で挙げられている五絶拗体詩十例の最大の特徴は、全て粘対位置の失律である。もちろん粘対位置以外の拗字も含まれる。つまり『詩律兆』の「拗格」に相当するものである。

七絶拗体詩の例として、右段の中略したところに平韻詩が十八例、仄韻詩が三例挙げられている。平韻の十八例のうち、十五例は『斥非』、『詩律兆』（巻九）の七絶の「拗格」の例と一致する。また右段の「変体」の例として挙げられている張謂の「題長安主人壁」（七絶）は、起・承句の平仄が「●○●○○○○、○○●○○●○」となり、粘対位置を含めて句内の平仄が完全に崩れている。以上の点から寛斎のいう失粘と拗体は『詩律兆』の「拗格」に、変体は『詩律兆』の「変調」にそれぞれ対応することがわかる。「変体」についての言及は右段の一箇所のみにとどまる。寛斎の議論は基本的に「拗格」をめぐって行われている。寛斎の拗体に対する最大の関心は「拗格」にあると窺える。事実、『寛斎摘草』と『寛斎先生遺稿』における律詩合計二六六首を調査した結果、拗格詩は七首ある。拗格詩は寛斎の拗体詩の最大な特徴である

ことは拙稿に指摘がある[29]。それ以外の拗体詩は七律の一首のみ二字の破格になるが、他は全て一字のみの破格となる。

実作と併せてみると、寛斎が拗体詩、とりわけ「拗格」詩を詩病とは全く思っておらず、むしろ特別な効果を追求するために意図的に拗格詩を作っているようである。形式面における寛斎の作詩姿勢は彼の文学主張と合致することが確認できる。なお江戸中期において、寛斎と北山にのみ初学者が拗体を控えるべきような論がなかったことも確認できる。言い換えれば、性霊派の主張はそれ以前の諸家より作詩者にとって最も寛容的な論と言えよう。

おわりに

以上、『日本詩話叢書』を中心に、江戸時代の平仄律及び拗体や失律に関する諸家の論を考察してきた。改めてまとめると、江戸時代の平仄律については、江戸前期の基本的に「一三五不論」という平仄律から、中期以降になると「孤平」や「下三連」を避ける方向へ整備されている。

拗体あるいは失律に関する論について、江戸前期（十七世紀）の論は量的に少なく、前期の代表として考察してきた『初学詩法』は中国の諸家の論を引用することに止まっている。中期（十八世紀）に入ると、拗体に関する論争が盛んに行われたようになった。

中期前半、古文辞学を尊重する松井河楽と林東溟を代表とする論は原則的には拗体禁止、とりわけ初学者が正しい韻律に従うべきだという主張をとる。

江戸中期の半ば頃（十八世紀中葉）、平仄律の整備とともに、拗体の様式に対する認識も以前よりずいぶん明確になってきた。例えば『詩律兆』において、拗体を「拗格」と「変調」と二分し、詳細な考察を加えている。竹山や春台を代表とする論においては、初学者が拗体を避けるべきだと主張するが、拗体に関して、春台の場合は「佳境」、「佳句」に遇えば使ってよく、竹山の場合は古人の用例が多ければ拗体を使っていいというある程度許容する立場をとる。

中期後半（十八世紀後半）になると、古文辞派が退場し、北山と寛斎を代表とする性霊派の論は初学者が拗体を避けるべきだという主張はなくなり、作詩は韻律に縛られることなく、自分の実感実情を最優先すべきだと主張する。

全体からみると、近世日本漢詩は時代が下るにつれて、平仄律が厳密に規定されるようになるとともに、拗体に対する寛容度がますます高くなっていったのである。平仄律の厳密化の過程は漢詩に対する認識の深化及び詩壇の成熟と見なしうる。なお拗体詩への寛容さの増加は韻律の混乱という結果をある程度招いたものの、作詩人口の増加・多様化を促進させたという積極的な面もある。その中、性霊派の果たした歴

史的な役割は看過できないであろう。本章では調査の範囲を『日本詩話叢書』所収の詩学書とごく少数の同時代の他の詩学書に限定したため、論述の限界を認めざるを得ない。しかし、見通しは付けられたのではないかと考えられる。江戸時代全般を論じるためには同時代のより多くの詩学書及び各詩人の実作を精査する作業は今後の課題とする。

注

(1)山本嘉孝「山本北山の技芸論――経世家による古文辞説批判――」『詩文と経世』名古屋大学出版会、二〇二一年十月二十日、三〇三-三二五頁。氏は『作詩志穀』は北山が自ら実作した擬古詩十首と性霊詩十五首の計二十五首の近体詩を掲載する。全首の平仄を確認すると、九首の擬古詩が平仄の定型に完全に即した格調詩であるのに対し、性霊詩は十三首が平仄の定型に適わない句を持つ拗体詩である」と指摘している。

(2)太宰春台「書護園録稿後」『春台先生紫芝園稿』巻十、宝暦二年〈一七五二〉刊、奈良女大学情センター所蔵本(国書データベースで確認)。原漢文、稿者訓、以下同。

(3)中村幸彦「近世漢詩の諸問題」『近世の漢詩』汲古書院、昭和六十一年〈一九八六〉、一-三二頁。

(4)藍弘岳「徳川前期における明代古文辞派の受容と荻生徂徠の「古文辞学」――李・王関係著作の将来と荻生徂徠の詩文論の展開」『日本漢文学研究』(3)、二松學舎大学、二〇〇八年三月、四七―八二頁。

(5)池田四郎次郎編『日本詩話叢書』文會堂、大正九年―大正十五年〈一九二〇―一九二六〉。

(6)五言絶句が古風を求め、平仄がよく崩れるのは江戸時代における一般的な認識であるので、当時の詩学書は五絶の平仄図をほとんど載せていない。

(7)前掲(5)。①、②、③は『日本詩話叢書』に収録されている。②と③は国書データベースより確認。④は『日本詩話叢書』に収録されていない。②新潟大佐野所蔵本。③弘前市弘前図書館所蔵本。④祐徳稲荷中川所蔵本。

(8)⑤、⑥、⑦は『日本詩話叢書』に収録されている。国書データベースより確認。⑤新潟大佐野所蔵本。⑥弘前市弘前図書館所蔵本。⑦新潟大佐野所蔵本。

(9)「皆正律ナリ、若又平ヲ置ヘキ処ニ側ヲ置、側ヲ置ヘキ処ニ平ヲ置ハ変律也、変律ノ画悉ク記セス、略之」と説明されたが、具体的にどこが平仄変換できるかは示されていない。

(10)七言詩は五言詩の各句の上に二文字を増やすので、七言詩の一字目にかかわらず、三字目と五字目が五言詩の一字目と三字目に相当し、同時に仄になる場合、孤平と見なされる。

(11)王力『漢語詩律学』新知識出版社、一九五八年、八五-九七頁。古川末喜「五言律詩の平仄式、及び拗句について――教学上の観点から」『初唐の文学思想と韻律論』知泉書館、二〇〇三年、三四三-三七六頁。丸井憲『唐詩韻律論―拗体律詩の系譜―』研文出版、二〇一三年、二九三-二九七頁。以上、孤平または下三連が近体詩の禁忌であることについて指摘がある。

(12)市河寛斎『詩燼』天明元年〈一七八一〉成。市河三陽編『寛斎先生餘稿』遊徳園、大正十五年、二三一頁。

(13)前掲5、第一巻、七一-七六頁。

(14)前掲5、第六巻、二四〇頁。

(15)大和文華所蔵本(国書データベースで確認)。

(16)中村幸彦、揖斐高等校注『近世文学論集』(日本古典文学大系94)岩波書店、昭和四一年〈一九六六〉、四七二頁。

(17)国文研所蔵本(国書データベースで確認)。

(18)石本道明「太宰春台の詩観について」『日本文学論究』(44)、国学院大学国語国文学会、昭和六十年〈一九八五〉一月、七九 - 八六頁。
(19)前掲11。古川末喜「五言律詩の平仄式、及び拗句について――教学上の観点から」『初唐の文学思想と韻律論』三六九頁。
(20)『三体詩』国文研所蔵本(国書データベースで確認)。
(21)『三家詩話』享保十年〈1725〉荻生徂徠序。国文研所蔵本(国書データベースで確認)。
(22)新潟大佐野所蔵本(国書データベースで確認)。
(23)北山の論について、山本嘉孝氏は「北山が袁宏道の性霊説に第一に見出す長所は拗体詩の多用であり、詩作を通した自己の発見ではない」と指摘している。前掲(1)、五二-五三頁。
(24)鐘惺の論は出典不明。王世懋の『芸圃擷餘』における原文は「如詩之有変風変雅、便是離騒遠祖、子美七言律之有拗体、其猶変風変雅乎」(詩の変風変雅有るが如き、便ち是れ離騒の遠祖、子美の七言律の拗体有り、其れ猶ほ変風変雅か)となる。
(25)新潟大佐野所蔵本(国書データベースで確認)。
(26)市河寛斎『詩燼』天明元年〈一七八一〉写。市河三陽編『寛斎先生余稿』遊徳園、大正十五年、二三二頁。本論第四章参照。初出は以下となる。「市河寛斎の拗体詩」『和漢比較文学』(66)、和漢比較文学会、二〇二一年二月、七〇―九〇頁。
(27)『詩轍』(巻三・変法)に「七律中屡奇ヲ出ストイヘドモ、五律ニ於テハ最慎ム」とある。
(28)『詩律兆』には排律の例がないので、排律以外の五言・七言律詩の例は三書が一致している。五言排律の例は『談唐詩選』と『斥非』と一致している。
(29)前掲(26)本論第四章参照。

第二章　『徂徠集』の律詩における荻生徂徠の韻律意識

はじめに

近世日本の古文辞派の指導者荻生徂徠（寛文六年〈一六六六〉―享保十三年〈一七二八〉）の詩に関しては従来、「風雅論的文学観」をはじめとして、「「擬古」の世界認識――古文辞学における表現様式理解をめぐって――」、「演技する詩人たち――古文辞派の詩風」、「擬古論――徂徠・春台・南郭における模擬と変化――」、「「人情」理解と「断章取義」――荻生徂徠の文学論――」など[1]、詩の内容の面において多角的に議論が重ねられてきた。

一方、徂徠詩の韻律に関して、同時代の議論としては、序章で述べたように、中井竹山が『詩律兆』において徂徠と南郭の失律の詩数を明確に示している。また徂徠派を猛烈に批判する後代の山本北山の『作詩志彀』（天明二年〈一七八二〉序、同三刊）には「徂徠ナドガ、押韻ノ平仄ヲ、如此誤ルヽハ、畢竟擬議成変化ト云、疏妄ノ病根アルユヘナリ」という批判の内容もあり、「徂徠集ヲ検スルニ、亦一詩ノ此（稿者注：同音の韻字を使わないという押韻のルール）ヲ犯ス無シ」と高く評価する内容もある。更に、前章で述べた中村幸彦氏の「徂徠、南郭時分でもまだ韻律への配慮は厳しくなかった」[2]という議論と、山本嘉孝氏の「『作詩志彀』は北山が自ら実作した擬古詩十首と性霊詩十五首の計二十五首の近体詩を掲載する。全首の平仄を確認すると、九首の擬古詩が平仄の定型に完全に即した格調詩であるのに対し、性霊詩は十三首が平仄の定型に適わない句を持つ拗体詩である」[3]という議論とは矛盾するように見える。前者は徂徠と南郭らが韻律にあまり厳しくないように見えるというが、後者は徂徠派の提唱する格調詩が近体詩の平仄に過度に拘る傾向があるように見えると述べている。以上のように、徂徠詩の韻律について、各説が統一しておらず、まだ疑問が残っている。徂徠自身の詩論には直接韻律に触れる内容があまり発見できない現在、彼の韻律意識を検討するためには、実作を調査するのが最も有効な手段であろう。

本章では、『徂徠集』（元文元年〈一七三六〉序）における五言律詩・七言律詩の韻律を精査し、徂徠の韻律意識を明らかにする。

一　平仄律

江戸時代の漢詩の音韻規則及び各詩学書における平仄図は第一章の内容を参照されたい。第一章の当時の平仄律を調査した結果のみ、以下に示す。

江戸前期の平仄律は各句の一、三、五字目の平仄が自由とされる。すなわち、律詩の最低限の条件、いわゆる「二四不同、二六対」あるいは「一三五不論」という粘法・反法が守られている。なお首句の押韻は自由とされる。首句以外の奇数句の句末の平仄も規定されている。江戸中期以降の平仄律は前期の規則を含めた上、「孤平」と「下三連」を避ける方向に整備されている。但し、押韻について、七言詩の場合、首句押韻が原則とされ、五言詩の場合、首句押韻しないのが原則とされる。

第一章で述べたように、「孤平」と「下三連」のいずれも近体詩においては禁忌と見なされる(4)。とりわけ「孤平」は最も重い失律とされる。徂徠には直接「孤平」への言及は見つからなかったが、彼の自著『詩語自在抄』(5)（写本、成立年不明）において「七言絶句平仄ノ事」について「下三連ヲ嫌フト云フコトアリ、下ノ三字、平ニテモ、仄ニテモ、三ツツヾク事ヲ嫌フナリ」と「下三連」への言及がある。彼の高弟太宰春台は「五言平起有韻の句の第一字と、七言仄起有韻の句の第三字とは、平声を必須とす。（中略）此れ亦唐律一定の法、詩人の慎み守る所なり」（『斥非』延享元年〈一七四四〉刊、原漢文）と述べている。前章で述べたように、鈴木玄淳の『唐詩平側考』(6)（天明六年〈一七八六〉序）及び滝川南谷は『滄溟近体声律考』(7)（文政三年〈一八二〇〉刊、以下『声律考』と略す）にも「孤平」と「下三連」への言及がある。また丸井憲氏の調査によると、盛唐詩人張九齢、王維、杜甫の五言「拗律」において、「下三連」がやや見られるが、「孤平」は張九齢、王維の五律には全く見られず、杜甫の六二七首の五律のうち、僅か二首のみである(8)。

江戸前期の詩学書から見ると、徂徠の時点では「孤平」と「下三連」が近体詩の重大な禁忌であることはすでに一般的な認識になっているとは断定できない。しかし、徂徠自身の「下三連」への言及及び実作の調査の結果から見ると、彼は近体詩においてそれらを避けるべきだということを知っていると推測できる。

従って、本章では、粘法・反法を違反すること、首句以外の奇数句の句末の平仄の違反、失韻（韻の踏み落とし）、「孤平」を犯すこと、「下三連」になることを全て失律と見なす。以上の基準は、序章と第一章で論述するように、『詩律兆』が代表する江戸中期以降に厳密化された平仄律であり、徂徠自身も後代の厳密な平仄律が分かるはずであるので、以下『詩律兆』の平仄律を基準に『徂徠集』の律詩を調査する。徂徠詩がどの程度近体詩の平仄律を守っているか、どういうところで失律するかを明らかにしようとする。

二　『詩律兆』の平仄律に合致した詩

『徂徠集』は徂徠の弟子の編集で本多忠統の序が寄せられ、元文元年〈一七三六〉に刊行された。五言律詩が巻二に収録され、合計百二十

四首ある。そのうち、江戸前期の平仄律に合致した詩は九十八首、江戸中期以降の厳密な平仄律、つまり『詩律兆』に示されている平仄律に合致した詩は五十一首となる。七言律詩が巻三、巻四と補遺に収録され、合計百四十三首ある。そのうち、江戸前期の平仄律に合致した詩は百十八首、後代の厳密な平仄律に合致した詩は百二首となる。

まずは後代の厳密な平仄律に合致した詩から考察する。比較のために、『詩律兆』の平仄律を徂徠詩の平仄図の下に示す。徂徠詩の平仄が『詩律兆』と異なるところを□で表記する。五律の一例を次に掲げる。

従軍行　　『詩律兆』五律平起

妻児送出城　○○□●●□○　◐○○●●　妻児 城を出づるを送り
慟哭一呑声　●●●○○　◐●●○○　慟哭するも一へに声を呑む
自是居人意　●●○○●　◐●○○●　自ら是れ居人の意
寧知壮士情　○○●●○　○○●●○　寧ぞ知らん 壮士の情を
国威千隊粛　●○○●●　◐○○●●　国威 千隊粛にして
将略九辺明　●●●○○　◐●●○○　将略 九辺に明らかなり
腰剣秋霜色　○●○○●　◐●○○●　腰剣 秋霜の色
抽身已籍兵　○○●●○　○○●●○　身を抽きいだし已に兵に籍せらる
（下平庚韻：城・声・情・明・兵）

（詩の大意：妻子が城の外まで見送り、号泣したりすすり泣いたりしている。妻子としてはそれが当然な心情で、壮士たちの（国のために戦おうとする壮大な）志をもちろん理解できない。国の威厳によって軍隊が自ずと整然としており、将軍の英明な戦略によって、辺境は安定している。腰にかけた剣が研ぎ澄まされて白く光っており、辺塞に赴こうとする身はすでに勇ましい兵士の一人になっている）

右詩は江戸前期の平仄律に合致している。一句目以外の句はすべて後代の厳密な平仄律に合致し、完全な律句である。一句目の第三、五字の平仄が『詩律兆』と一致していないが、その平仄自体は四句目、八句目と同じ律句である。『詩律兆』に従えば破格となるが、そのパターンが変調「○○●●○、◐●●○○」（『詩律兆』巻二）として載せられている。『詩律兆』において「変調」は失律と見なされておらず、許

容される破格とされる。それについて竹山は「第三字、第五字は拗なり。前調に較ぶるは更に整斉なり。諸家の例用も亦た前調より多し」と述べ、杜甫、王維、陸游、王道昆など唐から明までの詩人の詩を十例挙げている。すなわち、一句目は失律ではなく、許容される「拗体」である。したがって「従軍行」は後代の厳密に整備された韻律基準と一致することになる。

付言すれば、右詩は「李約「従軍行」の「候火起雕城、塵沙擁戦声。遊軍蔵漢幟、降虜説蕃情。霜落澎池浅、秋深太白明。嫖姚方虎視、不学請添兵」（『唐詩品彙』巻六七）に次韻。楽府題。『楽府詩集』巻三二・相和歌辞に「皆軍旅辛苦の辞」として、魏の王粲を始め六朝・唐代の作、多数を載せ、李約の作も含まれる」(9)と指摘されている。「従軍行」は蕤園詩人の好んで詠む楽府題の一つである。なお詳細な考察は省略するが、右詩は『文選』や蕤園の作詩の手本『唐詩選』、明の古文辞派の王世貞と李攀龍の詩作の詩語を踏まえるところが多く、詩題から詩語、詩意までいかにも蕤園風の端正な格調詩であろう。

「従軍行」と同様、韻律が後代の平仄律と一致する端正な蕤園風の七言律詩の一例として、次の有名な楽府題「陌上桑」が挙げられる。

陌上桑　　『詩律兆』七律平起

秦川少婦字羅敷　○○●●●○○　◐○◑●●○○　秦川の少婦　羅敷と字く
翠黛紅顔天下無　●●○○◎●○　◓●○○●●○　翠黛　紅顔　天下に無し
但為百年甘寂寞　●●●○○●●　◓●◓○○●●　但だ百年の寂寞に甘んずるが為に
不知五馬立踟躕　◉○●●●○○　◐○◑●●○○　知らず　五馬の立ちて踟躕するを
春風窈窕桑中出　○○●●○○●　◓○◓●○○●　春風に窈窕として桑中より出で
落日招揺陌上趨　●●○○●●○　◓●○○●●○　落日に招揺として陌上に趨る
相値何人能直去　○●○○○●●　◓●◓○○●●　相ひ値ふに何人か能く直ちに去らん
世間不但使君愚　◉○●●●○○　◐○◑●●○○　世間　但だ使君　愚かのみならず

（上平虞韻：敷・無・躕・趨・愚）

（詩の大意：秦川の若い婦人は字が羅敷である。青黒い眉墨と美しい容姿は世の中にはたぐいがない。（夫が遠く離れて）羅敷は長い年月寂しさを耐えて、（自分の美にひかれて）馬車を前へ進ませない使君を相手にしない。春風がそよそよと吹いている中、羅敷は桑園

からしとやかな姿を現れ、夕日に映えてなよなよと畑の小道を小走りで走っている。（このような美人に会えば）直ちに離れることのできる人はあろうか。世の中、愚かなのは使君一人だけではないだろう。）

右詩は江戸前期の平仄律に一致する。『詩律兆』に従えば、粘対位置以外の三字が破格になる。首聯の破格の様式「◐○◑●●○○、◒●○○○●○」は『詩律兆』（巻四・変調・起句九）に載せられ、「此調似熟用不厭、然杜止数首、餘亦不甚多、後人蓋取節而可」（此の調熟用し厭はざるに似る。然るに杜止だ数首、餘も亦た甚だ多からず。後人蓋し節を取りて可なり）と記され、杜甫、宋之問、岑参、蘇轍などの詩の七例が挙げられている。すなわち、この様式が存在するが、用例がそれほど多くなく、慎重に使った方がいいという。更に竹山は「物集十六（中略）其不知節也」（物集十六（中略）其れ節を知らざるなり）と『徂徠集』にこの様式が多すぎると批判している。しかし、「変調」に載せられること自体はその様式が許容される破格であることは間違いない。また、四句目の破格は『詩律兆』の変調には載せられていないが、禁忌とされる「附」にも載せられていない。八句目の破格のパターンは『詩律兆』（巻四・変調・結句五）に載せられている。聯単位で見ると、尾聯は上下の句の平仄が相反となり、一聯以内、バランスの取れている精緻な平仄配置になっている。徂徠が意識的にそのように工夫することは考えられる。また、三浦梅園の『詩轍』(10)によれば、頷聯の平仄律は「◒●◒○○●●、◒○◒●●○○」、尾聯は「◒●◒○○●●、◒○◒●●○○」となる。◒は本来平であるが、仄になってもよいとされる。◒は◒と反対になる。とすれば、四句目も八句目も破格ではなくなる。よって、「陌上桑」詩も後代の厳密な平仄律と合致するのである。

『徂徠集』における後代の厳密な平仄律に合致した五律は五十一首、四一パーセント、七律が百二首、七一パーセントである。以上のデータ及び唐話に親しんでいたという事実から考えると、徂徠が後代の厳密な平仄律を知らないというのはやや考えにくい。むしろ彼が最も調和の取れた近体詩の韻律を知っていると考えるほうが自然であろう。

三　失律詩

（一）江戸前期の平仄律が守られていない詩

江戸前期の平仄律に従えば、失律が粘対位置（二、四、六字目）の破格及び首句以外の奇数句の句末の破格、失韻を意味することは先述した。とりわけ、いわゆる「二四不同」という粘対の規則は律詩となる最低条件である。古文辞派の末流の林東溟が『諸体詩則』（巻下、以下

『詩則』と略す）において「二四反声、此古今所同守、苟不守之、為失粘、于鱗五律中、無一詩不守之者」（11）（二四反声、此れ古今の同じく守る所なり、苟も之を守らずんば、失粘と為す。于鱗の五律の中、一詩の之を守らざる者無し）と述べている。すなわち、徂徠の作詩の模範とする李攀龍は粘対位置の平仄をかなり厳しく守っているという。

『徂徠集』において、江戸前期の平仄律を破る五言律詩は二十四首、七言律詩は二十三首となる。その中、破格の字数が最も多いのは次の「又得賒字」である。破格の字と平仄を□で表記し、以下に掲げる。

又得賒字　平二十　仄二十　　又　賒の字を得

山供終[落]寞　○●○[●]●　　山の供するは終に落寞
林[鳥]漸[喧]嘩　○[●]●[○]○　　林鳥　漸く喧嘩たり
主無冬蓄菜　●○○●●　　主に冬の蓄ふ菜無きも
家有春[摘]茶　○●○[●]○　　家に春の摘む茶有り
催笛竹先籟　○●●○●　　笛を催すに　竹　先づ籟（ひび）き
引盃天已霞　●○○●○　　盃を引くに　天　已に霞む
愧孤来訪意　●○○●●　　孤り来訪の意に愧づ
詩酒両俱賒　○●●○○　　詩酒　両つながら俱に賒（しゃ）す

（下平麻韻：嘩・茶・霞・賒）

（詩の大意：山中のわびしそうな景色の中、鳥たちが次第に騒いできた。主人の家には冬の貯えた野菜はないが、春に摘んだ茶がある。笛を吹いたら、竹が先に音を立てていた。杯を挙げれば、夕焼け雲がすでに立った。詩もお酒もおきのって訪ねてきたのは恥ずかしい。）

右詩は『徂徠集』における一首前の「小集得前字」（小集にて前の字を得）詩に続き、何人かが山中の友人の家に集まり、酒を飲みながら韻字を分けて作られた詩である。粘対位置の破格は合計四字となる。但し、各聯以内の平対仄は五対五で、全詩の平対仄は二十対二十でバランスが保っている。なお後半四句を見ると、聯内、上句の平仄が下句において裏返され、平仄の均衡を保つための巧緻きわまる工夫は看取できる。

破格の各字を見ると、首聯の「落寞」を「寥落」または「零落」、「寥寞」に、「林鳥」を「林禽」に、「喧嘩」を「噪嘩」に、四句目の「摘茶」の「摘」を「収」か「蔵」にそれぞれ変えれば、意味はあまり変わらず、失粘、失対にならなくてすむ。但し、「落寞」はもの寂しいという意味がやや強いのに対して、「寥落」が荒れ果てるという意味が少し強い。なお「禽」について、名医華佗の創作した体操「五禽之戯」における「五禽」が虎、鹿、熊、猿、鳥を指すように、猛獣の意味も含め、範囲が「鳥」より広い。儒医の家に生まれた徂徠は当然それを知っていたはずである。また「摘」は茶葉を摘むという動作を表す。「収」や「蔵」にはそういう意味がない。徂徠の編纂した漢和辞書『訳文筌蹄』(12)(初編巻一)には「寂寞寥闃」という四字の使い分けを詳細に説明した後、「四字大槩相似タリ大抵コノヤウナル形容字ハ倭語ニ訳シカタシ倭語ニモリントシテシヤントシテナド云フヤウナル形容ノ語亦漢語ニ寄シカタキカコトシ」と記している。つまり意味の近い漢字にはニュアンスや響きの微妙な違いが存在するのである。とすれば、徂徠は右詩において平仄に拘り、無理やりに詩語を変更するのではなく、平仄のルールを違反する漢字をそのまま残していると考えられる。

右詩は盛唐詩や李王の詩からの詩語の切り貼りの痕跡がなく、難しい典故の使用もなく、「冬蓄菜」や「春摘茶」など身辺の素朴なものに注目している。古文辞派が主張するスケールの大きく、感情の高揚した盛唐風の詩とは全く違い、長閑な春の日、静かな山林の中で、親しい友人とお茶を飲みながら、のんびりと一日を過ごしている平静なよみぶりは後代流行っている感情の小さな南宋風の性霊詩の世界に極めて近いと感じられる。経学者とは別の繊細な詩人としての徂徠の一側面が窺えよう。

江戸前期の平仄律を破る詩を確認すると、「和東壁二首其二」(東壁に和す二首其二)、「寄某上人」(某上人に寄る)など弟子や友人とのやり取りの詩、「遊寺」(寺を遊ぶ)、「郊興」(郊興)など野遊びの詩、「夜宴友人荘」(夜友人の荘にて宴す)や「村夜」(村夜)、「感秋林」(秋林を感じる)など日常生活及び自分の感慨を詠む詩が多い。とすれば、以下の推測が可能であろう。公的な場合、格調詩を主張する一方、親友同士の気軽な集いや野遊びなどの私的な場合、徂徠は韻律に縛られず、より素直に自分の心情に向かい、より自由に詩を詠んだりするのではないか。

(二)「孤平」と「下三連」を犯した詩

後代の平仄律によると、「孤平」と「下三連」はどちらも近体詩の禁忌であり、徂徠が自作において「下三連」への言及があることは先述した。以下同時に両方を犯した「驄馬」詩を考察する。破格のところを□で表記する。

驄馬		驄馬
驄馬誰人騎	○●○○●	驄馬 誰人か騎る
五陵美少年	[●]○●●○	五陵の美少年
曲鉤歩逐水	●○[●●●]	曲鉤 歩みて水を逐ひ
直道馳如弦	●●[○○○]	直道 馳せて弦の如し
紛映黄金勒	○●○○●	紛として映ず 黄金の勒
裊垂白玉鞭	[●]○●●○	裊として垂る 白玉の鞭
自憐上林暮	●○●[○]●	自ら憐れむ 上林の暮れ
意気猟秋天	●●●○○	意気もて秋天に猟す

（下平先韻：年・弦・鞭・天）

（詩の大意：あしげの馬に乗るのは誰かというと、五陵の美少年たちである。鉤のような曲っている水辺で歩み、真っすぐな道で弓弦にかけられて飛ばされた矢のように馳せる。黄金のくつわはきらきら光り、白玉のはめこまれた鞭はゆらゆら垂れる。上林苑の夕暮れ（の風景）を楽しみながら、意気揚々と秋の空のもと狩りをしている。

右詩は『唐詩品彙』（巻五六）に収録されている楊炯の「驄馬」詩に次韻した詩である[13]。韻律を確認すると、江戸前期の平仄律を破るのは七句目の粘対位置の四字目である。二句目と六句目は孤平を犯している。三、四句目は下三連を犯している。尾聯における粘体位置の破格の様式は『詩律兆』（巻一）の「変調」に挙げられ、王維や杜甫などの詩作十例が載せられている。更に「物集三服集五（中略）猶在所恕與」（物集三服集五（中略）猶ほ恕す所に在るか）と記されている。つまり『徂徠集』には三例、『南郭先生文集』には五例あり、両方とも許されるところであろうという。

二句目の孤平を犯したパターンは『詩律兆』（巻一）の「詩家大忌」とされる「附」の「起句」（首聯）に挙げられている。同時に李白詩と穆文熙詩の二例が載せられ、「物集八服集十三」と指摘されている。六句目の孤平のパターンは『詩律兆』（巻一）の「附」の「後聯」（稿者注：頸聯）に載せられ、李嶠詩などの五例が載せられ、「物集七服集十二」と記されている。更に、先述の『唐詩平側考』（巻之上）に「五言律、第一ニ忌ムヘキハ、有韻ノ句、第二位一平也、唐詩選、律、排律及ヒ絶句、凡一百八十余首ノ中、此病ヲ犯ス者、一句モ見ズ、第一字必ス平声ナラシムヘシ（中略）徂徠集ニモ亦五十余句（中略）唐宋明共ニ、甚タ稀ナル所ノ大声病也」と記されている。すなわち、徂徠詩にお

ける孤平はすでに後代の詩学書より指摘されている。但し、首聯と頸聯の平仄を見ると、聯内の上句の平仄が下句において反転され、平声と仄声は五対五で均衡を保っている。あるいは聯内の平仄の均衡を保つために、「五」と「驄」と、「裊」と「紛」と平仄を入れ替えることも考えられる。以上のように聯内において上句の平仄を下句で反転し、平声と仄声を同字数にするという工夫は他の孤平を犯した詩にも見える。例えば、「舟中暁望」の首聯と頸聯、「暮秋山行」の首聯、「寄旧遊」の頷聯、「早寒有懐」の首聯などが挙げられる。

次に下三連をみる。頷聯において下三仄と下三平が対として使われている。『詩律兆』において、このパターンは「附」に載せられ、沈佺期の「驄馬」と李白の「至鴨欄駅上白馬磯贈裴侍御」、李攀龍の「登省中楼」という三例が挙げられ、「物集三」と指摘している。すなわち、後代になると、単独に使われるだけでなく、対として使われる下三連も近体詩の禁忌と見なされる。先述したように、徂徠は自著の『詩語自在抄』で「下三連ヲ嫌フ」と言及している。しかし、自作において慎重に回避するのではなく、むしろ好んで下三連を対として使う傾向が看取できる。とりわけ、対句が要求される頷聯と頸聯においてなおさらである。例えば、「夜雨亀山席上得之字」など五律の頷聯には下三平と下三仄を対として使うのは六首、「次韻伯錫贈韓客詩」など五律の頸聯には三首、「春日懐次公」など七律の頸聯には四首ある。

附表に示しているように、『徂徠集』における「孤平」は、五律には四十七箇所、七律には二箇所ある。「下三連」については、五律には三十九箇所、七律には二十四箇所ある。先述したように「孤平」と「下三連」が重大な失律であることは徂徠の時代にはまだ一般的な認識になっていない。なお『南郭先生文集』の初編には孤平が四十九箇所あるのに対して、二編以降はほとんど見えなくなる。以上から考えると、先述の中村幸彦氏の「徂徠、南郭時分でもまだ韻律への配慮は厳しくなかった」という指摘は首肯できる。徂徠の韻律に対する認識は当時の一般的な認識とほぼ一致すると判断してもよいであろう。また孤平と下三連を犯した詩において、平仄の均衡を保ったり、下三連を対として使ったりするなど徂徠の独自の工夫が窺える。

四　特別な韻律で構成されている律詩

（一）仄韻詩

第一節で示されたように近体詩は平声韻を原則とする。しかし、『徂徠集』の律詩において、次の「次雨世達詠龍韻」詩は仄韻を踏んでいる。以下に掲げて検討する。

次雨世達詠龍韻　　雨世達の「詠龍」の韻に次す

霊物潛伏時　○●○●○　　霊物 潛伏の時
吾識善変化　○●●●●　　吾れ識る 善く変化するを
獰性自難馴　○●●○○　　獰性（どいせい） 自ら馴らし難く
煥質誰能駕　●●○○●　　煥質 誰か能く駕せん
看且洊雷発　●●●○●　　看（みすみす） 且つは洊雷発し
遂従勺水謝　●○●●●　　遂に勺水従り謝す
珍藏頷下珠　○○●●○　　珍蔵す 頷下の珠
莫向人間借　●●○○●　　人間に向かひて借す莫かれ

（去声禡韻：化・駕・謝・借）

（詩の大意：霊妙なものが隠れ潜んでいる時、私はすでにその良く変化できる能力がわかる。荒々しい性質がもともと馴らし難く、光り輝くその体には誰がまたがることはできようか。みるみるうちに雷がしきりに起こり、遂に水溜りを離れる。あごの下にある珠を大切にしなさい。俗世の人に（むやみに）あげてはいけない。）

雨世達は木下順庵門の雨森芳洲の長男顕允であり、世達が彼の字である。顕允は徂徠に入門してわずか三か月ぐらいの後、父と対馬藩に帰った。右詩は顕允の「詠龍」詩の韻脚をそのまま次韻した詩である。顕允詩の内容は不明であるが、韻字が同じく「化・駕・謝・借」であることは右詩からわかる。

平仄を確認すると、一句目の第四字、二句目の第二字、三句目の第二・四字という粘対位置の平仄が崩れている。なお仄韻を踏む以上、奇数句の句末は平声の字を使うべきなので、五句目の句末の平仄も崩れている。但し、仄韻詩の平仄に関して、先述の『詩則』において「古体を貴び、故に古今平仄に拘らず」（原漢文）と記されている。『詩律兆』（巻九）に「仄韻近体に入ると雖も、猶古風と伍し、声律往往にして純ならず。例用も亦多からず」（原漢文）と『詩則』と類似した説が記されている。市河寛斎が『談唐詩選』（文化八年（一八一一）刊）において「岑参カ酒泉太守、送劉判官、無名氏カ胡笳曲等ハ、ミナ仄韻ナルユヘニ、声律モ亦整正ナラズ」(14)と述べている。先述の『声律考』に李攀龍の仄韻詩を載せた後、「此詩仄韻ナレハ、声律別格ナリ、滄溟律絶仄韻ハ、唯是一首ノミ」(15)と記している。よって、仄韻詩が

古風を追求するため、平仄がよく崩れることは当時諸家の共通の認識である。

『声律考』に載せられた李攀龍の「許使君見過林亭」（許使君林亭に過ぎらる）詩は徂徠が注釈をつけた『絶句解』（巻下）（享保十七年（一七三二）序）にも収録されている。全詩は「濁酒自沽還自把、先生寄傲南窓下。門前五柳漸看長、使君時時来繫馬」（16）（濁酒自ら沽ひて還た自ら把る、先生寄傲す南窓の下。門前五柳漸く看長ず、使君時時来りて馬を繫ぐ）となり、上声の「馬」韻を踏んでいる。各句に対して、徂徠がそれぞれ「寂寥を見るべし」、「此は是れ淵明道過的の話。用来して失礼と為ることを得ず。帰去来の語」、「亦淵明」、「淵明未だ此の興有らず」（原漢文）という注をつけている。すなわち、一首全体は陶淵明の語句や故事を踏まえている。仄韻の使用によって、けがれた俗世と一線を画して誇り高く世に屈しない陶淵明の姿が浮き彫りにされている。李詩における淵明の傲骨は徂徠詩における馴らしがたい「獰性」と操りにくい「煥質」と通じるところがある。

『唐詩選』（巻七）に載せられている仄韻詩である岑参の「酒泉太守席上酔後作」（酒泉の太守席上にして酔後に作す）詩「酒泉太守能剣舞、高堂置酒夜撃鼓。胡笳一曲断人腸、坐客相看涙如雨」（酒泉の太守能く剣舞す、高堂置酒して夜鼓を撃つ。胡笳一曲人の腸を断つ、坐客相看て涙雨の如し）に関して、『唐詩選国字解』の解釈は「夜明けまで酒盛りをして、歌いつ舞いつ、何心なく楽しむことぢゃ。これまでは（起・承二句は）気象（勇壮）にありしが（中略）胡笳の声がする。此れを聞けば愁へをひき起して（中略）その坐中の者が顔と顔とを見合せて、故郷のことを思ひ出して、涙をはらはらと流している」（17）となる。すなわち強烈な感情の変化が穏やかな平声韻ではなく、上声虞韻によって表現されている。「酒泉太守席上酔後作」の次に収録される岑参の「送劉判官赴磧西」（劉判官が磧西に赴くを送る）も同様、「角（角笛）を吹き上げたらば、悲しからう。はじめ馬を飛ばせた時のやうに（勇壮に）はあるまい」（18）という南郭の注から、感情の起伏が上声筱韻によって表現されることがわかる。更に『唐詩選』（巻七）に収録される無名氏の「胡笳曲」（胡笳の曲）は辺境の緊迫した状況を上声馬韻によって詠じている。古文辞派が珍重する『唐詩品彙』（巻八）に収録されている有名な杜甫の「望岳」詩は泰山の雄大さやその壮大な風景に胸を動かされる青年杜甫の抱負を上声筱韻によって表現している。以上に挙げた仄韻詩はいずれも平仄が崩れている。

『文鏡秘府論』は『文筆式』を引用して「平声哀而安、上声厲而挙、去声清而遠、入声直而促」（19）（平声は哀しみて安し、上声は厲しくして挙る。去声は清みて遠し、入声は直して促る）と記している。とすれば、屈折さや緊張感、感情の起伏などを表現するには、平穏な平声韻を使った詩より、平仄の崩れた古風調の仄韻詩のほうが好個の手段ではないか。徂徠が仄韻詩のそういう特徴を意識して右詩において仄韻を使ったと考えられる。

（二）拗格詩

一句以内の破格に対して、拗格詩とは聯単位で見ると、各聯以内はほぼ完全な律句、律聯で構成されるが、前後の聯の間、失粘になっているものである。春台が『斥非』において「失粘とは、特に前後の句、交加粘著せざるを謂ふのみ、一句の内、平仄自ら調ふ、拗体の全く声律を調へざるが如くならず、故に唐人も亦甚だしく之れを病とせず（中略）其の大暦以前に在りて、諸名家の作、号して絶唱と称する者、頗る失粘多し、略数篇を挙ぐ」（原漢文）と述べ、五律、五言排律、七律、七絶の合計三十五首の「失粘」詩を挙げている。つまり「失粘」詩は唐代の詩人が「詩病」とは思っておらず、中唐以前に名作が多いという。春台がいう「失粘」は『詩律兆』において「拗格」と定義される。

「拗格」詩は失粘によって詩意の転換を実現させる効果があり、江戸時代の詩人に利用されることがある。『南郭先生文集』には拗格詩が三首収録されている。後代の古文辞詩風から性霊詩風に転換した市河寛斎の詩集には七首収録されている[20]。『徂徠集』における拗格詩は五律「林臥」と七律の「聞熊斯文赴肥後侯之辟却寄」（熊斯文の肥後侯の辟に赴くを聞き、却って寄す）、「会朝鮮諸学士代人二首其二」（朝鮮の諸学士に会ひ、人に代はる。二首其の二）という三首がある。いずれも尾聯が失粘になっている。以下「林臥」を掲げて考察する。

林臥　　林臥

夏木千章好　●●○○●　夏木　千章好し
況逢三伏天　●○○●○　況んや三伏の天に逢ふをや
披襟風葉底　○○○●●　襟を披く　風葉の底
高枕露枝前　○●●○○　枕を高くす　露枝の前
深映緑尊色　○●●○●　深く映ず　緑尊の色
斜窺繊月妍　○○○●○　斜めに窺ふ　繊月の妍
似惹南柯夢　●●○○●　南柯の夢に惹かるる似く
此心已恍然　●●●○○　此の心　已に恍然たり

（下平一先：天・前・妍・然）

（詩の大意：夏は木がたくさんあるのが心地よい。最も暑い三伏の日にはなおさらだ。風にそよぐ木の葉のもと襟を開いて、露のついている枝の前で、枕を高くして気持ちよく眠っている。緑の盃が月の光に映って深く輝いている。美しくて細い月を眺めている。南柯の

夢を見たかのように、われを忘れてぼんやりしている）

右詩は「正徳三年（一七一三）の六月頃、黒田直邦に贈られ」(21)た詩である。平仄律を守っていないところは八句目の孤平及び尾聯と頸聯との間の失粘である。孤平について先述した。ここでは失粘を注目する。頸聯とは失粘になっているが、尾聯以内では平仄がよく守られ、完全な律句・律聯で構成されている。このようなパターンは『詩律兆』（巻三）において「正格拗結句体」と定義され、卢照邻や骆宾王などの詩七首が挙げられている。そのうち、蘧園詩人の好んで詠む閨怨詩類の一例を次に掲げる。

昭君怨（初唐・盧照隣）

合殿恩中絶、交河使漸稀。肝腸辞玉輦、形影向金微。

漢地草応緑、胡庭沙正飛。願逐三秋雁、年年一度帰。

（合殿の恩中絶し、交河の使漸く稀なり。肝腸玉輦を辞し、形影金微に向かふ。漢地の草応に緑なるべく、胡庭の沙正に飛ぶ。願はくは三秋の雁を逐ひ、年年一度帰らん）

盧詩の首聯から頸聯までは「（和親のため、匈奴に行って）漢の朝廷からの恩恵も絶え、使者も少なくなった。漢の天子と別れ、我が身は（毎日）金微山に向かっている。漢の地の草はすでに緑になったであろう。（こちらの）胡人の地では沙が飛んでいる」と王昭君の匈奴での生活を詠んでいる。尾聯は王昭君の内心に向かい、「秋の（南へ飛んでいく）雁を追いて年に一度漢へ帰りたい」という彼女の切なる願いを剥きだしに詠んでいる。頸聯の「漢地草応緑」も王昭君の心情に触れるが、尾聯の失粘による韻律の切断は王昭君の心中を表面に出させ、漢に帰りたいという念願を一層強くさせる。『詩律兆』における他の六例も同様に尾聯と頸聯との間の失粘によって、尾聯における詩意の転換が強化される。

「林臥」詩の詩意を確認すると、頸聯までは涼しい林の風景やその中で心地よく眠っている自分の姿を詠んでいる。尾聯は一転して目覚めた後の心情を詠んでいる。また七律の拗格詩「聞熊斯文赴肥後侯之辟却寄」も同様、首聯は熊生が肥後侯の招きに応じて肥後に行くことを述べている。頷聯と頸聯は比喩と典故を利用して熊生の才能を称揚する。尾聯において、熊生が肥後に行くことは柳宗元が柳州に行くことに似ていると徂徠は自分の感慨を詠んでいる。尾聯は前の三聯との詩意の大きな転換は読み取れる。また「会朝鮮諸学士代人二首其二」について、

首聯は朝鮮通信使に長く滞在してほしいという心情を詠んでいる。頷聯と頸聯は朝鮮通信使の風姿や詩文の才能を称える。尾聯は通信使の帰還を嘆いている。首聯から頸聯までは明るい雰囲気が漂うのに対して、尾聯は急に暗くなっている。以上のように、拗格詩の三首はいずれも拗格の使用によって、律詩の聯と聯との間の詩意の転換を一層強める。徂徠は脚韻を変えることのできない律詩において、拗格を利用して古体詩の「換韻」によって詩意の転換を実現するという効果を試みようとすると考えられる。

(三) 特異な平仄配置で構成された詩

『徂徠集』には平声のみの句と仄声のみの句と一句ずつ交替するという特異な平仄配置によって構成された詩が載せられている。以下の「観猟其一」である。

観猟（其一）　　猟を観る（其一）

晋鼓順朔吹　●●●●●　晋鼓（さくすい）朔吹に順ひ
虞旗明西曛　○○○○○　虞旗（ぐき）西曛（せいくん）に明らかなり
負羽為講武　●●●●●　羽を負ふは武を講（なら）ふの為にし
追禽非娯君　○○○○○　禽を追ふは君を娯しましむるに非ず
七百雉兎往　●●●●●　七百の雉兎（ちと）往き
三千貔貅群　○○○○○　三千の貔貅（ひきゆう）群がる
近値罷囿禁　●●●●●　近ごろ囿（ゆう）の禁を罷むるに値たり
空閭民如雲　○○○○○　閭（りょ）を空しくして民雲の如し

（上平文韻：曛・君・群・雲）

（詩の大意：晋鼓の音が北風に乗って響きわたり、（獲物の集積所に立てた）虞旗が夕日に輝く。（羽のついった）矢を背負うのは武術を訓練するため、獲物を追うのは君主を楽しませるのではない。七百名の猟師が（狩場で）行き交い、三千名の勇士も群がる。近頃御苑での狩猟の禁が解除され、民は村里を空にして雲のように（御苑に）集まる）

『徂徠集便覧』[22]（霊松義端編、写本、成立年不明。以下『便覧』という）に右詩に関して「観猟、二首、按ずるに第一首仄平体、一句仄、一句平、仄字二十、平字二十。古に又た平上声、平去声、平入声の詩有り。陸亀蒙の平上声詩、層雲愁天低（五字平声）、久雨倚檻冷（五字上声）、糸禽蔵荷香（五字平声）、錦鯉繞島影（五字上声）、心将時人乖（五字平声）、道與隠者静（五字上声）、桐陰無深泉（五字平声）、所以逞短綆（五字上声）、余之を略す」（原漢文）と記されている。晩唐詩人陸亀蒙と彼の友人皮日休との間に往来する一連の作は平声のみの句と仄声のみの句で一句ずつ繰り返して構成されているのである。『便覧』が言及したのは陸亀蒙の「奉酬襲美苦雨四声重寄三十二句」（襲美の「苦雨四声」に酬い奉りて重ねて三十二句を寄す）という連作の平声と上声とを隔句に用いた第二首の「平上声詩」である。襲美は皮日休の字である。陸亀蒙には他に「夏日閑居作四声詩寄襲美」（夏日の閑居四声の詩を作りて襲美に寄す）という四声詩がある。皮日休から陸亀蒙に送った四声詩は「奉酬魯望夏日四声四首」（魯望の「夏日四声」に酬い奉る四首）、「苦雨中又作四声詩寄魯望」（苦雨の中又た四声詩を作りて魯望に寄す）という連作である。魯望は陸亀蒙の字である。陸・皮の連作はいずれも平声のみを用いた平声詩と、平声と上声とを隔句に用いた平上声詩と、平声と去声とを隔句に用いた平去声詩と、平声と入声とを隔句に用いた平入声詩という四首からなるものである。また『文体明辨』（附録巻之一「雑体詩」）に「按に詩に雑体有り、一に曰く拗体（中略）十七に曰く四声体（中略）皆詩の変体なり」[23]（原漢文）と十九種類の「雑体詩」を紹介し、先述の陸亀蒙の二連作と宋・孔平仲の詩を挙げている。徂徠が陸詩などからヒントを得て右詩を作ったと考えられる。但し、陸詩は各聯の上句が平声、下句が仄声となるのに対して、徂徠詩はそれを逆転している。なお徂徠詩の尾聯の上句は去声のみを用いているが、他の聯の上句は上声と去声と入声が混ざっている。

次に右詩の内容について考えてみよう。仄声のみを用いた首聯の上句は北風に乗って響きわたった晋鼓の音を表現しているのに対して、平声のみで構成された下句は虞旗が夕日に輝くというより静かで落ち着いた場面を表現している。また頸聯の上句はたくさんの猟師たちが走り回って猟をするという緊張感に溢れるシーンを表現しているのに対して、下句は勇士たちが集まるというより静的な場面を詠っている。『文鏡秘府論』における平声と各仄声の特徴は先述した。平山久雄氏が「平声は自然の発音に近く、クセのない声調、上声・去声・入声はそれに対して各々にクセのある声調だったのではないか（中略）言語学の用語を借りれば、平声は unmarked（無標）の、発音努力の比較的少ない tone、上・去・入声はそれぞれに marked（有標）の、発音努力の比較的大きい tone であった」[24]と指摘している。とすれば、平声の連続と仄声の連続はそれぞれ穏やかさと激しさを表現するには適切な手法ではないか。徂徠が句の内容に対応して平声と仄声の連続を配置したと考えられる。つまり極端な平仄の配置によって、固定化された近体詩の韻律から逸脱して緊張感に溢れる狩猟の現場を表現しようとする徂徠の意図が読み取れよう。

先述の仄韻詩と拗格詩以外に、「観猟」詩も徂徠の近体詩の可能性を模索する一例といえよう。近体詩の厳格な韻律に拘らず、意図的に近体詩の韻律面における様々な可能性を試みる徂徠の一側面が窺えよう。

おわりに

『徂徠集』における後代の平仄律に合致した五律は五十一首、約四一％、七律は九十九首、約七二％を占める。徂徠の時代には平仄律がまだ厳密に整備されていなかったとはいえ、作詩の難易度の高い七律の半数以上が後代の厳密な韻律に合致したこと、徂徠自身が下三連に言及したこと、彼が唐話に親しんでいたことから考えると、徂徠は後代の厳密な平仄律が知っており、技術的にもそれに従って作詩できると判断してよいであろう。但し、詩集には律詩の最低限の条件である粘対律も守っていない詩がある程度存在していることから、徂徠が韻律に過度に拘るとはやや言いにくい。

失律の詩に関して、「又得賒字」のような平仄の字数を同じようにして平仄の均衡を保ったり、「驄馬」詩のように対句の聯に対応して下三連を対にして使ったりするなど徂徠の精緻な調整が窺える。また、仄韻詩、拗格詩、「観猟」（其一）のような特異な韻律で作られた詩から、従来の定式とは全く別趣の韻律を積極的に試みるという近体詩の可能性を模索する作詩姿勢が看取できる。

以上から後代の古文辞派の形式主義批判は徂徠詩の韻律の面には適用できないと言えよう。また韻律と詩語との優先順位を考えると、作詩を手段として人情を理解し先王の道を追究する本質的に経学者であった徂徠は、律詩の韻律を厳守するより、詩語の選択すなわち表現の微妙な「文（あや）」を優先すると考えられる。換言すれば、徂徠の格調説には典雅含蓄な「修辞」（詩語）や「高華雄渾」な詩風が含まれるが、近体詩の韻律は必ず含まれるとはいえないであろう。

注

（1）中村幸彦「風雅論的文学観」『中村幸彦著述集』（第一巻）中央公論社、昭和五十七年〈一九八二〉、三三九-三七八頁。澤井啓一「「擬古」の世界認識――古文辞学における表現様式理解をめぐって――」『日本文学』（39）、日本文学協会、一九九〇年、一―一〇頁。日野龍夫「演技する詩人たち――古文辞派の詩風」『江戸の儒学』ぺりかん社、二〇〇五年、二一六―二二九頁。揖斐高「擬古論――徂徠・春台・南郭における模擬と変化――」『日本漢文学研究』二〇〇九年、五―二九頁。高山大毅「「人情」理解と「断章取義」――荻生徂徠の文学論」『近世日本の「礼楽」と「修辞」：荻生徂徠以後の「接人」の制度構想』東京大学出版会、

二〇一六年、二〇六―二四三頁。
(2)中村幸彦「近世漢詩の諸問題」『近世の漢詩』汲古書院、昭和六十一年〈一九八六〉、一―三二頁。
(3)山本嘉孝「山本北山の技芸論――経世家による古文辞説批判――」『詩文と経世』名古屋大学出版会、二〇二一年十月、三〇三―三二五頁。同時に氏は「北山が袁宏道の性霊説に第一に見出す長所は拗体詩の多用であり、詩作を通した自己の発見ではない。（中略）反擬古を詩文制作法の「正」として位置づけ、風俗教化への寄与を目指し、反擬古の争点を字句法の正誤と綿密さに見出したのは、北山の特質と言える」と指摘し、北山の格調詩批判の内容を認めたわけではない。
(4)王力『漢語詩律学』新知識出版社、一九五八年、八五―九七頁。古川末喜「五言律詩の平仄式、及び拗句について――教学上の観点から」『初唐の文学思想と韻律論』知泉書館、二〇〇三年、三四三―三七六頁。丸井憲『唐詩韻律論―拗体律詩の系譜―』研文出版、二〇一三年、二九三―二九七頁。以上、孤平または下三連が近体詩の禁忌であることに関する考察が参照されたい。
(5)福井市立図書館所蔵。国書データベースより確認。
(6)池田四郎次郎編『日本詩話叢書』第一巻、文會堂書店、大正九年、七一―七六頁。
(7)池田四郎次郎編『日本詩話叢書』第六巻、文會堂書店、大正十五年、二四〇頁。
(8)前掲4。丸井憲『唐詩韻律論―拗体律詩の系譜―』二九五頁。
(9)荒井健、田口一郎訳註『荻生徂徠全詩』平凡社、二〇二〇年、三四九頁。
(10)三浦梅園著『詩轍』天明元年〈一七八一〉・四年序、同六年刊。国書データベース新潟大佐野。
(11)同7。林東溟『諸体詩則』寛保元〈一七四一〉刊、国書データベース新潟大佐野より確認。
(12)荻生徂徠述、吉田有鄰、聖黙記（初編）、竹里補訳（後編）、初編宝永八年〈一七一一〉成、後編寛政八年〈一七九六〉刊。愛知教育大学附属図書館所蔵本。国書データベースより確認。
(13)前掲9。荒井健、田口一郎訳註『荻生徂徠全詩』平凡社、二〇二〇年、二六一―二六二頁。楊炯の「驄馬」詩は「驄馬鉄連銭、長安俠少年。帝畿平若水、官路直如弦。夜玉妝車軸、秋金鑄馬鞭。風霜但自保、窮達任皇天」である。
(14)新潟大学付属図書館佐野文庫所蔵本。国書データベースより確認。
(15)前掲7。池田四郎次郎編『日本詩話叢書』（第六巻）、文會堂書店、大正十五年、二七六頁。
(16)荻生徂徠『絶句解』享保十七年〈一七三二〉序、静岡県立中央図書館葵文庫所蔵本。国書データベースより確認。
(17)日野龍夫校注『唐詩選国字解3』平凡社、一九八二年、一七〇―一七一頁。
(18)前掲17。日野龍夫校注『唐詩選国字解3』一七二頁。
(19)空海『文鏡秘府論』（巻五）弘仁年間（八一〇―八二四）成立、愛知教育大学付属図書館所蔵本。国書データベースより確認。
(20)本論第四章参照。
(21)前掲9。荒井健、田口一郎訳註『荻生徂徠全詩』平凡社、二〇二〇年、三七七―三七八頁。
(22)国書データベース新潟大佐野所蔵本より確認。
(23)明・徐師曾著『文体明辨』万歴一年（一五七三）刊、和刻本は寛文十年（一六七〇）刊。国書データベース岐阜大学図書館所蔵本より確認。孔平仲の四声体詩は平声のみ、上声のみ、去声のみ、入声のみで構成された四首の詩からなる連作である。
(24)平山久雄「唐詩の韻律――漢文訓読の彼方――」『東京大学中国語中国文学研究室紀要』（19）東京大学文学部中国語中国文学研究室、二〇一六年、一九一頁。

〔附録〕『徂徠集』における失律、拗格の一覧表

凡例：括弧の中はその失律の種類あるいは拗格を示す。粘対位置の失律は×、孤平は「孤」、下三平は△、下三仄は▲、韻を踏み落としていることは「韻」で表記する。首句以外の奇数句において、五律の五字目の破格は「五」、七律の七字目の破格は「七」で表記する。拗格は「拗格」で表記する。詩題の前の数字は詩集における順番に従って私がつけた。

巻之二　五言律詩合計一二四首

1孤山席上同賦聽弾風入松得吹字（孤▲）、2大龍香尊者和玄上人詩見示謾次其韻附呈（孤）、4白雲臨酒（孤孤）、6山家閨怨（△）、8夜雨亀山席上得之字（▲△孤）、12観猟二首其二（孤）、13薤崎大士洞（×）、16和東壁二首其二（▲×）、17実禅師已辞松雲自称卧隠有詩徴和因奉拙和（孤）、18春日集卧念堂（△）、19菅廟（孤△）、24採蓮曲（孤）、26舟中暁望（孤孤）、29驄馬（孤▲△孤×）、30暮秋山行（孤）、31出塞（△）、32遊寺（××）、34郊興（×）、35巫山高（△）、36蟬（孤）、37道士水亭（××）、40寄某上人（×）、41寄旧游（孤）、42早寒有懐（孤）、43擬秋宵寓直（△）、44山居秋暝（×）、45登城楼（▲×）、46題駅楼（孤孤）、49夜宴友人荘（×▲）、51村夜（孤孤×）、55雲際中峰（孤）、56叢篠（孤）、59経故道士観（▲）、60行舟値早霧（孤）、61題禅院（▲△▲）、62送某明府之任（孤）、63擬禁中送山人（韻 孤）、65江上田家（×）、66故城秋望（孤△）、69秋日野望（孤）、71秋日寓直擬作（×△×）、74洛陽早秋（孤）、75阻雨（▲）、77寄興園池鶴（孤）、78送客臨辺（孤）、79感秋林（××）、80晩宿江戍（孤）、82某宅会別（▲×××）、84同賦王孫遊分韻（▲△孤）、85和蕃（孤）、87湘妃怨（×孤）、90友人枉書称日暮無車馬不赴以書答（▲△）、91送落第東帰擬作（孤×）、92秋雁（孤）、93宿禅房聞梵（×）、95砥礪尊者新年作次韻（×）、97夜到漁家（孤）、98辺上送故人（五 孤）、99小集煙字（孤）、101和覚玄上人韻（▲△）、102次雨世達詠龍韻（仄韻）（×××五）、103小集得前字（×）、104又得賒字（××××）、107林卧（拗格、孤）、110留春館小集同賦寒江把釣（▲△孤）、111奉和琴鶴君侯雪中瑶韻（△）、112次韻雨徳允奇童（孤▲△）、113次韻伯錫贈韓客詩（▲△孤）、114次韻仲錫贈韓客詩（孤）、117城北集得巵字（△）、118又分得徒字（▲▲△）、121二月廿一日草堂小集分韻今春都下大火風沙竟旬人皆騒然文事久廃（孤孤）

巻之三　七言律詩合計八一首

4竹亭大兄示及上日書懐詩漫同其韻二首奉寄其二（△××）、7昨在舎弟所睹大医長公憶田園及偕林祭酒宴其別業詩卒奉和其韻二首其二（×）、11和答東壁都依原韻二首其一（七）、15再用前韻酬東壁見和又三首其一（×）、20覚玄上人新年作次韻却寄二首其二（×）、32春日懐次公（▲△）、33春日懐次公又寄（△）、36聞熊斯文赴肥後侯之辟却寄（拗格）、38奉和豫州藤侯贈韓客瑤韻五首其二（×）、42餞搗謙野君祗役三河護送朝鮮聘使二首其一（×）、43餞搗謙野君祗役三河護送朝鮮聘使二首其二（△）、46池塘生春草（×）、49夜猿啼得飛字其二（×）、55物子既称禄隠其居尚近市喧也遂移牛門因値新正作此（▲）、62春台望（×）、63戯詠無題（×）、67賦得白雲抱幽石（△▲△）、69夾池竹二首其二（×）、73奉和林長公（×）、75国子先生席上作応命同和（▲孤）、77秋日蓮光精舎次卓尊者韻（△）、78永慶君侯輓詞三首其一（△）

巻之四　七言律詩合計五七首

2 偶作（△）、3 帰雁得高字（×）、5 時適峡帰再賦一篇（韻）、8 賦鶴賀某藩医官六十（七）、10 春日草堂小集有懐次公分韻佳字（韻）、11 次韻子和見寄（×）、12 謝雨芳洲見訪（△）、17 次韻若霖尊者游東叡山作（△△×）、23 奉和豫侯河内見寄（××）、29 送岡維卿從讃侯奉使二首其二（△）、34 西台侯宴集（▲）、40 猗蘭侯宴（×）、43 旧僚一漚老人為其妻姉乞寿詩道年八十矍鑠為阿監某藩邸（×）、46 会朝鮮諸学士代人二首其二（孤　拗格）、55 尾藩大夫鈴公宅得霜字（××）、56 恭賦掛蘭二首応東叡王台教其一（△）

補遺　七言律詩合計五首

1 獨不見（▲△）、3 再用前韻二首酬省吾見和　其二（△）、4 壽香國禪師七十（▲△）

第三章　『南郭先生文集』の律詩における服部南郭の韻律意識

はじめに

十八世紀前半、江戸の漢詩壇を席巻した古文辞派の格調詩について、後代の山本北山（宝暦二年〈一七五二〉―文化九年〈一八一二〉）が『作詩志彀』（天明二年〈一七八三〉序、同三年刊）において「近日于鱗（稿者注：李攀龍、字は于鱗、号は滄溟）ヲ奉ズル人、詩格ヲ株守シテ拗体ノ法ヲ知ズ。僅ニ拗体ヲ作ル者ヲ見テ、失格トシ、併テ老杜ヲ擯（しりぞ）ケントス。（中略）宋以来声律日々ニ厳ニシテ、竟ニ李笠翁・李滄溟ニ至テ極レリ。夫レ格律イヨ〳〵厳ニシテ、精神ヲ失フコト愈甚シ」と厳しく批判している。山本嘉孝氏が「北山が南郭の詩における「攀」の字の誤用について指摘する際に「字法ニ疏ニシテ、格調ニ拘ル。故ニ自ラ此弊アリ」（『作詩志彀』附録）と記す通り、格調すなわち平仄の定型を守株すると、字法の精緻が犠牲になる」（1）と指摘している。一見、服部南郭（天和三年〈一六八三〉-宝暦九年〈一七五九〉）を代表とする蘐園の詩人たちは近体詩の平仄に過度に拘る傾向があるようである。

しかし一方で、当時またはやや後代になり、自派からも他派からも古文辞派の詩作における失律が度々指摘されている。例えば、南郭の同門で徂徠学の経学を継承した第一人者太宰春台（延宝八年〈一六八〇〉―延享四年〈一七四七〉）は、南郭詩を三十六首も収録している自派の詩集『蘐園録稿』（享保十六年〈一七三一〉刊）について「律を犯す者三十に七有り、誤韻者三、失韻者一、乱韻者一、平仄を誤用する者十に五有り」（2）と述べている。中井竹山（享保十五年〈一七三〇〉―享和四年〈一八〇四〉）は、『詩律兆』（宝暦八年〈一七五八〉序）の各巻の失律の詩例を挙げている「附」において荻生徂徠と南郭の失律の詩数を示している。滝川南谷の『滄溟近体声律考』（文政三年〈一八二〇〉刊）に「春台ノ斥非ハ、南郭初編二編上木以前ニ編シ置、人ニ示サレシハ程過テノ事ナルヨシ、郭翁ノ詩三編四編ハ、声律穏帖、最七律絶ハ、心ヲ用ラレシト見ユ」（3）という春台の話を踏まえた南郭詩の韻律に関する批評が記されている。更に中村幸彦氏が「徂徠、南郭時分でもまだ韻律への配慮は厳しくなかった」（4）と指摘していることは先述した。

右のように、南郭詩の韻律について諸家の見解が分かれている。南郭自身には詩論のような論述は少なく、韻律についての言及はほとんどない。従って彼の韻律意識を考察するため、詩論より実作を調査したほうがむしろ有効な手段であろう。本章は江戸時代の平仄律に照らして、『南郭先生文集』（以下『文集』という）初編から四編までの律詩の平仄を調査し、各編の失律のパターンを明らかにして南郭の韻律意識を考察する。なお各編には七言排律はないので、五言排律（合計二十四首）も対象外とし、必要に応じて言及する。各編の五言律詩と七言律詩

を考察の対象とする。

一　平仄律

平仄律について、第一章で考察してきた江戸時代の漢詩の音韻規則及び各詩学書における平仄図を参照されたい。平仄図は繰り返して示さないが、南郭詩の韻律を考察する基準と関わる江戸時代の音韻規則を示す。

江戸前期の平仄律、つまり南郭の時点の平仄律は律詩の最低限の条件、いわゆる「二四不同、二六対」あるいは「一三五不論」という粘法・反法が守られ、各句の一、三、五字目の平仄が自由とされる。なお首句の押韻は自由とされる。首句以外の奇数句の句末の平仄が規定されている。

江戸中期以降の平仄律は前期の規則を含めた上、「孤平」と「下三連」を避ける方向に整備されている。なお首句の押韻について、七言詩の場合、首句押韻が原則とされ、五言詩の場合、首句押韻しないのが原則とされる。

前期の平仄律と中期以降のそれとの最大の差異は「孤平」と「下三連」を避けるかどうかというところにある。本章では江戸前期の平仄律ではなく、第二章で徂徠詩を調査すると同様、江戸中期以降の平仄律、つまり後代の『詩律兆』の平仄律を基準に南郭の律詩を調査することにする。その理由の一つは、彼の漢詩の師匠である徂徠が自著『詩語自在抄』(5)（写本、成立年不明）において「下三連ヲ嫌フト云フコトアリ、下ノ三字、平ニテモ、仄ニテモ、三ツツヾク事ヲ嫌フナリ」と「下三連」への言及があるからである。春台も下三連への言及があり、南郭詩の考察とともに後述する。「孤平」について、前章で述べたように、春台は『斥非』（延享元年〈一七四四〉刊）において「五言平起有韻の句の第一字と、七言仄起有韻の句の第三字とは、平声を必須とす。（中略）此れ亦唐律一定の法、詩人の慎み守る所なり」（原漢文）という。南郭と春台との「孤平」に関する論争は後述するが、南郭が「孤平」を知っていることは事実であり、それがもう一つの理由である。

以上を踏まえて、本章では、粘法・反法を違反すること、孤平と下三連を犯すことを失律と見なす。勿論失韻（韻の踏み落とし）も失律である。結論からいうと、以上の基準に準じて『文集』を調査した結果、初編の律詩と二編以降の律詩との間、明らかな相違が看取できる。以下二節に分けて考察する。

二　『南郭先生文集』初編における服部南郭の韻律意識

『文集』の初編、二編、三編、四編はほぼ十年ごとに編集されている。初編は享保十二年〈一七二七〉に刊行され、本多忠統の序（享保八年）と徂徠の序（享保十年）が寄せられている。初編には南郭の作詩初段階の未熟な作品が多く収録されていると考えられる。江村北海は『日本詩史』（巻四）（明和八年〈一七七一〉刊）において「初編は瑕類頗る多し。二編は十に二、三を存す。三、四編は最も粋然たり。乃ち知るこの老の剪栽、老いて益々精到なるを」（6）という。北海が具体的に何を指しているか不明であるが、韻律の面において、彼の批評には首肯できるところがある。

初編の巻之三に五言律詩が七十四首収録されている。そのうち、失律の詩は四十六首ある。失律の種類を見ると、粘法・反法にかかわる粘対位置、つまり二、四字目の失律は三箇所、孤平は四十九箇所、下三平は七箇所、下三仄も七箇所となる。失律のパターンが孤平に集中していることがわかる。巻之四に載せている七言律詩八十八首のうち、失律の詩は三首ある。そのうち、粘対位置の失律と孤平はなく、下三平は三箇所、下三仄は一箇所ある。

まず粘法・反法である粘対律、下三仄と孤平を同時に犯し、初編において失律の箇所が最も多い五律をみよう。

和東壁白山雑詠六首東壁時卜居（東壁の「白山雑詠」に和す六首。東壁時に居を卜す）

幽棲君所性　○○○●●　幽棲　君が性とする所
秋色且蓬蒿　○●●○○　秋色　且つ蓬蒿
痼疾耽泉石　●●○○●　痼疾　泉石に耽り
機心哂桔槔　○○●●○　機心　桔槔（けつこう）を哂（わら）ふ
羨嘗五鼎肉　●○●●●　五鼎肉を嘗むることを羨まんや
足炙一車螯　●●●○○　一車螯を炙るに足る
吾徒今孔邇　○○○●●　吾が徒今孔（はなは）だ邇（ちか）し
往来屢酌醪　●○●●○　往来（しばしば）屢醪を酌む
（韻字：下平四豪、蒿・槔・螯・醪）

東壁は安藤東野（天和三年〈一六八三〉–享保四年〈一七一九〉）のことで、名は煥図、字は東壁、号は東野である。徂徠に入門した最初の

弟子であり、南郭の先輩にあたる。右詩は南郭が東野の「白山雑詠」詩に和した連作の六首の最後の一首である。詩の大意は「俗世を離れて静かな山中に住むのはご気性に合うことだ。山中は秋になるとヨモギなどの雑草が深い。あなたの直しがたい癖は山川などの自然に耽ることだ。俗世のずる賢い人はあなたのそういう生活をあざ笑うだろう。五つの鼎で供える肉を食べるような豪奢な生活を羨むことはあろうか。こちらでは炙ったカニはいっぱいある。同門の仲間たちも身近に住んでいるし、よく交遊したりお酒を飲んだりして楽しんでいる」となる。

第七句は二字目と四字目の平仄が崩れ、頸聯と失粘になっている。「吾徒」と「孔邇」はそれぞれ『論語・先進』の「子曰、非吾徒也」（子曰はく、吾が徒に非ざるなり）と『詩経・周南・汝墳』の「雖則如燬、父母孔邇」（則ち燬（や）くが如しと雖も、父母孔だ邇し）に見える語である。古文辞派の詩人たちは経典の語彙をそのまま使う傾向がある。但し、「孔邇」はともかく、仲間や同志を表す「吾徒」は同じく『論語・公冶長』の「吾党之小子狂簡、斐然成章」（吾が党の小子、狂簡、斐然として章を成す）や『論語・子路』の「孔子曰、吾党之直者異於是」（孔子の曰はく、吾が党の直き者は是れに異なり）にある「吾党」に変更すれば二字目が仄声になる。そもそも「吾党」は「吾党朱絃難遇賞（吾が党の朱絃賞に遇ひ難し）」（「春日懐子徹」）（『徂徠集』巻之三）などに見えるように、徂徠の愛用する詩語でもある。更に付け加えれば、古文辞派の推重する李攀龍、王世貞の詩によく使われた「吾輩」に変更してもよかろう。李詩では例えば「吾輩詩名大」（吾が輩詩名大なり）（「寄殿卿二首其二」）（7）などの例が挙げられる。なお「孔邇」の「孔」も平声の字に変更できないわけではない。平仄に拘るなら、せめて律詩の最低条件の粘対律にかかわるこの二字を変更するであろう。但し、語彙のニュアンスから考えると、「吾徒」は勿論「吾党」や「吾輩」とは微妙に異なる。南郭が平仄より語彙のニュアンスに拘るという可能性は否定できない。また二字目の「徒」が平声になっているので、平声であるべき四字目で仄声の「孔」を使い、二字目と四字目の平仄を意図的に入れ替えることによって、七句目を律句に整え、尾聯の平声と仄声を同字数に調整し、聯内の平仄のバランスを保たせることは考えられる。同様な措置は三編（巻之二）の五律「白雲菴避暑得遊字」（白雲菴に避暑す。「遊」の字を得たり）詩の七句目にも見える。

実際、粘法・反法の違反は『文集』全体を通じて存在する。五律のみをみると、「最も粋然たり」と思われる三、四編においてかえって増加している。作詩の円熟とともに、韻律に縛られず、より自由自在に作詩するという南郭の姿勢が窺えよう。

次に第八句「往来屢酌醪」をみる。この句は孤平を犯している。「孤平」は近体詩の最も厳重な禁忌であることは先述した。「往来」を「交遊」に、あるいは「屢」を「常」や「頻」に変更すれば孤平を避けられる。但し「往来」は『詩経・小雅・巧言』の「往来行言、心焉数之」（往来の行言、心に之を数ふべし）や『老子』の「民至老死不相往来」（民は老死に至るまで相ひ往来せず）（8）に見える語彙である。南郭が経典の語彙をそのまま使っている可能性が考えられる。春台が『蘐園録稿』収載詩の韻律が崩れていることを批判したことは先述した。その

中に収録されている南郭の五律詩「送人游奥州」（人の奥州に遊ぶを送る）、「従軍行」、「郊行」という三首はいずれも孤平を犯している。実際、徂徠門人編の『護園雑話』（書写年不明）に「南郭ノ詩、平仄宜シカラス、平起有韻ノ句ニ初ヲ仄ニ用ヒタル多アリ（稿者注：孤平を犯すことが多い）。ソレヲ春台ノ云レタレハ、答ニ、唐ニモ折々有ヨシイハレタリ。返答ニ初盛中晩ハ云ニ及ハス、凡華本ノ詩集渡レハ一覧シテ押見ニ一首モ其法ニモレタルハ不見。モシ足下見当ラハ、一二首ナリトモ見度由答ラレタリ。其後服子モ守ラレシ由、三編ヨリ見当スト、伯玄咄シキ」（9）と、春台と南郭との孤平に関する論争が記されている。『文集』の初編に孤平が四十九箇所あることは先述した。二編以降は僅か二箇所のみに減少している。先述の江戸時代の平仄律と合わせて考えると、初編の段階では、孤平が近体詩の重大なタブーであることはまだ一般的な認識になっていないという可能性が高く、南郭も孤平を犯しやすかったと考えられる。

次に下三仄になっている第五句の「五鼎肉」をみよう。「五鼎肉」について、『儀礼・少牢饋食礼』に「羹定、雍人陳鼎五」（羹定まれば、雍人、鼎五を陳ぶ）（10）とあるように、祭祀の時、大夫という身分の場合、羊、豕、魚、膚（切り身）、腊（干し肉）を盛る五個の鼎を使うという。後に高官や貴族の豪奢な生活の例えとして使われる。また『孟子・梁恵王下』に「前以士、後以大夫、前以三鼎、而後以五鼎与」（前には士を以てし、後には大夫を以てし、前には三鼎を以てし、後には五鼎を以てせるか）（11）とあるように、士の礼としては三鼎を使って祭祀する。「五鼎」を「三鼎」に変えれば下三仄を避けられる。但し、身分や贅沢さは勿論変わってしまう。

下三仄は初編の五律には七箇所、七律には一箇所のみである。四十九箇所もある孤平と比べれば、南郭は下三仄が近体詩の回避すべきことを知らなかったとは考えにくい。但し、春台は『斥非』において「他の詩に猶ほ句末に三仄声の字を連ねて下す者多し。枚挙するに暇あらず。有韻の句末に三平声の字を連ねて下す者に至らば、則ち唐詩中固より多く見ず。五言に（中略）の如き、指数すべきのみ。蓋し是れ唐人も亦已むことを得ざるに出づ。（中略）若し地名人名の等、連属一定して易ふべからざる者は、因りて之を用ふるも、何の不可なることか之有らん。管見の徒、必ず声律に拘り、換ふるに他字を以てするは則ち陋たること甚だし」という。春台によると、下三仄は唐詩に多くあり、下三平は唐詩には稀にあるが、それは地名人名などの固有名詞のようなやむを得ない場合であり、平仄に拘る必要がない。ここで重要なのは、下三平が下三仄よりやや重大な失律だという論である。

実際、竹山の調査結果は春台の論と一致する。『詩律兆』（巻之一、二）において、許容範囲以内の拗体である「変調」には下三仄は十七種類であるに対して、下三平は三種類しかない。重大な失律とされる「附」には、下三仄は六種類のみに対して、下三平は十八種類ある。南郭詩の頸聯の平仄パターンは『詩律兆』（巻二）の「変調・後聯（稿者注：頸聯）四」に載せている「●○●●●、◐●●○○」と一致している。『詩律兆』にはこの「変調」の例として陳子昂、杜甫、岑参、張九齢、白居易、王世貞など唐から明までの詩人の詩作十例が挙げられて

いる。であれば、南郭が右詩の下三仄を問題視していないとも考えられる。

また丸井憲氏の盛唐詩人張九齢、王維、杜甫の詩作に対する調査結果も春台の論と合致する。張、王、杜の詩作における下三平は下三仄より明らかに少ない(12)。南郭は春台の影響を受けたかどうかはともかく、『文集』の初編、二編では明らかに下三平のほうが多い。三編、四編では下三平が減少し、下三仄のほうが多くなっている。詳細なデータは本稿の「附録」に挙げているが、つまり下三連の面において、初、二編と比べて、三、四編の段階における南郭の韻律意識がより厳密になったことが窺える。

南郭詩における下三仄は右詩のように単独で使われる場合もあり、次の巻之四に載せている「暴雨」詩のように下三平と対で使われる場合もある。

暴雨（暴雨）

天際奇峯高欲摧　○●○○○●○　天際の奇峯高くして摧(くだ)けんと欲し
南山驟雨忽風雷　○○●●●○○　南山の驟雨忽ち風雷
群龍飛動乾坤合　○○○●○○●　群龍飛動して乾坤合し
衆鳥園林颯爽回　●●○○●●○　衆鳥　園林　颯爽として回る
潦激西江轍迹潤　●●○○●●●　潦　西江を激して轍迹潤ひ
霽帰大岳雲根開　●○●●○○○　霽　大岳に帰して雲根開く
夕陽休照愁中鬢　●○○●○○●　夕陽　照らすことを休めよ　愁中の鬢
扶病盪胸猶上台　○●●○○●○　病を扶け胸を盪かして猶ほ台に上る
（韻字：上平十灰、摧・雷・回・開・台）

右詩は暴雨中の天地の模様及び雨が止んだ後の情景を詠んでいる。五句目は下三仄、六句目は下三平になっており、頸聯は下三連が対で使われている。春台は『斥非』に「句末に三仄声三平声の字を連ねて下すは、倭人厳に之を禁ず。唐詩は必ずしも然らざるに似たり（中略）七言対句に「草色全く細雨を経て湿ふ」（中略）の如き、此れ皆唐詩に在りて絶佳と称する所の者なり」（原漢文）という。春台が「絶佳」と評価する王維の「酌酒与裴迪」（酒を酌んで裴迪に与ふ）詩は南郭が校訂した『唐詩選』（巻五）に収録されている。頸聯「草色全経細雨湿、花

枝欲動春風寒」（草色は全く細雨を経て湿ひ、花枝は動かんとして春風寒し）において下三連が対で使われている。春台はそれを問題視としていない。

しかし、王維詩及び対で使われる下三連について、後代の見解は春台と異なる。先述の滝川南谷は『滄溟近体声律考』において「五七言トモニ下三仄下三平（中略）対用ノ類大声病ヲモヤハリ拗換シテ可ナランヤ、我先人晩年数々此論アリ」と述べている。竹山は『詩律兆』（巻之五）の厳重な失律とされる「附」に右詩のような頸聯における対となる下三連及び王維、謝榛、杜甫、唐球という四人の詩例を挙げた後、「物集六、服集二」と徂徠及び南郭の詩集にそれぞれ六箇所と二箇所を犯していることを明示し、更に「以上十一図、詩家の大忌、蓋し俗調と為る。杜甫、王維、唐球（中略）皆呉体に係る。之に加ふるに僅か是のみ」（原漢文）とこのパターンが禁忌であることを明言している。寛斎は『談唐詩選』（文化八年〈一八一一〉刊）に「王維カ酌酒與裴迪七言律ニ、細雨湿春風寒ノ対アリ、近世ノ詩人ニ、平仄トモニ阿三連ナレハ、律詩中ニアリテモ妨ケナシト思ヘル人マヽアリ、コレ大ナル僻事ナリ、王維ノ此詩ハ、起承転合トモニ拗セシ体ユヘニ、此ノ阿三連ヲモナシタルナリ（中略）李于鱗ノ答元美見恵呉紗ノ詩ニ此体アリ、全篇ヲミルニ拗体ナリ、此等ノコト能ク心ヲ用ヒテ、古人ノ作ヲ読ムベシ、孟浪ニ心得タラバ、法ノ外ニ出ツルノ過誤アラン」と王維や李攀龍のような一首全体的に平仄を崩した拗体詩を盲目にまねして下三連を対で使用することを批判している。要するに、後代になると下三連が対で使われても、失律と見なしているのである。しかし、南郭の時代、彼の周辺には春台のようにそれを全く問題視しない見解が確実に存在するので、南郭も同様な見解を持っていると考えられる。

また初編の七律において、他に下三平を犯している二首は「海辺早秋」と「歳暮和江生漫興作生時罷官二首其二」（歳暮江生漫興の作に和す。生時に官を罷む二首其二）である。いずれも下三仄と対になっていない。前者は一句目、後者は八句目で下三平が単独に使われている。すなわち他の二首は対句を要求されてない首聯と尾聯において下三平が単独で使われているのに対して、「暴雨」詩の下三連は頸聯にある。南郭は韻律の面においても対句と対応して整えようと工夫しているのかもしれない。同様な調整は『文集』二編（巻之三）の「集飲懐雲洞師臥病得十一真」（懐雲洞に集飲し師臥病す。十一真を得たり）の頷聯、二編（巻之四）の七律「遥題観海亭亭在筑前大夫吉田君家園二首其一」（観海亭に遥題す。亭は筑前大夫吉田君家園に在り二首其一）の頸聯、三編の五律「送雲海師之峡中説法」（雲海師峡中へ之きて説法するを送る）の頷聯、四編（巻之一）の五律「秋日訪耆山上人青山禅居」（秋日耆山上人の青山禅居を訪ふ）の頷聯にも看取できる。なお今回対象外とする五言排律「聞石仲緑登鬢髪山賦贈」（石仲緑鬢髪山に登るを聞き賦して贈る）（二編巻之三）のにも窺える。

以上の考察を踏まえて南郭の初編における韻律意識は以下のようにまとめられる。初編の段階、孤平と下三連が重大な失律であることはまだ一般的な認識になっていない。南郭も同様な認識を持っているという可能性が考えられる。また律詩の最低条件である粘対律の失律が存在

するものの、失律の詩語をそのまま残すために、平仄の入れ替えによって律句のように調整したりするような南郭独自の工夫は看取できる。

三　『南郭先生文集』二編以降の服部南郭の韻律意識

『文集』二編、三編、四編はそれぞれ元文二年〈一七三七〉、延享二年〈一七四五〉、宝暦八年〈一七五八〉の刊行であり、二編のみ本多忠統の跋文（元文二年）が寄せられ、三編、四編は序文も跋文もない。二編から四編までの失律及び拗格詩、常套拗換の内訳は以下のとおりである。拗格詩と常套拗換について後述する。

二編（巻之三）五律総八五首、失律十三首。粘対律の失律三箇所、孤平一箇所、下三平八箇所、下三仄二箇所。拗格（尾聯）一首、常套拗換は二箇所。

二編（巻之四）七律総百十三首、失律九首。粘対律の失律四箇所、下三平六箇所、下三仄一箇所。常套拗換は一箇所。

三編（巻之二）五律総百十八首、失律十七首。粘対律の失律十箇所、孤平一箇所、下三平三箇所、下三仄七箇所。拗格（頷聯）一首、常套拗換は五箇所。

三編（巻之三）七律総百五首、失律四首。粘対律の失律三箇所、下三仄一箇所。

四編（巻之一）五律総六十一首、失律十三首。粘対律の失律六箇所、下三平三箇所、下三仄六箇所。常套拗換一箇所。

四編（巻之二）七律総七十七首、失律三首。粘対律の失律一箇所、失韻二箇所。拗格（頸聯）一首、常套拗換一箇所。

初編と比べて明らかに変化したのは五言律詩の孤平の減少である。初編における四十九箇所に対して、二編には一箇所のみ、三編には一箇所のみ、四編には全くなくなっている。また新たに出現したのは拗格詩、常套拗換及び四編のみの失韻である。但し、拗格詩と常套拗換は、実際には、失律とは言えず、右に挙げている失律詩に計算していない。以下まず二編（巻之三）の拗格詩「新涼」から考察する。

新涼（新涼）

新涼侵枕簟　○○○●●　　新涼　枕簟（ちんてん）を侵し
旧渇愛階除　●●●○○　　旧渇　階除を愛す
蟬響樹陰落　○●●○●　　蟬響きて樹陰落ち

虫鳴草色余　○○●●○　　虫鳴きて草色余る
気蘇三伏後　●○○●●　　気は蘇（よみがへ）る三伏の後
感至九秋初　●●●○○　　感は至る九秋の初め
不関帰意切　●○○●●　　帰意の切なるに関（あつか）らず
把酒憶鱸魚　●●●○○　　酒を把りて鱸魚を憶ふ
（韻字：上平六魚、除・余・初・魚）

右詩の尾聯が頸聯との間に失粘になっており、本来あるべき平仄を右詩の平仄図の右に示している。尾聯のみをみると、二句とも完璧な律句で失対になっていない。『詩律兆』において、右詩のように、前後の聯が失粘になるが、各聯の内部が完全な律聯・律句で構成される近体詩のことを「拗格」という。すなわち、古川末喜氏の指摘の通り、『詩律兆』の拗格とされる詩の様式は「聯単位で見ると、二四不同、反法がほぼ完全に守られたきれいな律聯で、単句単位でみても（中略）かなりきれいな律句である（中略）失粘の拗体を律詩と認める時の条件は、律聯・律句が基本的に出来あがっているということである」（13）。『詩律兆』における律詩の拗格は十四種類に分けられている。右詩の様式は五律偏格（『詩律兆』巻三）の「拗結句」（尾聯）体に分類され、作例として王勃、盧照隣、駱賓王、陳子昂、唐玄宗、蘇軾などの詩合計二十八例が載せられている。

南郭の時代において、「拗格」という明確な概念があるかどうかは明らかではないが、春台は『斥非』において「失粘とは、特に前後の句、交加粘著せざるを謂ふのみ、一句の内、平仄自ら調ふ（中略）故に唐人も亦甚だしく之れを病とせず（中略）其の大暦以前に在りて、諸名家の作、号して絶唱と称する者、頗る失粘多し、略数篇を挙ぐ（後略）」（原漢文）と、聯と聯との間、粘法が守られておらず、一句以内は基本的に平仄のバランスが保たれている「失粘」詩に言及している。春台のいう「失粘」は実際『詩律兆』における「拗格」に相当するものである。後略されたところに五律、五言排律、七律、七絶の拗格詩の詩題が挙げられている。詩題に少々異同があるが、『詩律兆』及び『談唐詩選』に挙げられている詩例とほぼ一致している。春台の挙げた詩題の中、南郭詩のような尾聯が失粘になっている五律の拗格詩はないが、尾聯が失粘になっている七律の拗格詩は賈至詩「早朝大明宮呈両省僚友」（早に大明宮に朝し、両省の僚友に呈す）と、王維が賈至詩に唱和した詩「和賈舎人早朝大明宮之作」（賈舎人の「早に大明宮に朝す」の作に和す）が挙げられる。両詩とも『詩律兆』と『談唐詩選』にも拗格詩の例として挙げられている。以下に掲げる。

早朝大明宮呈両省僚友（早に大明宮に朝し、両省の僚友に呈す）　賈至

銀燭朝薫紫陌長、禁城春色曉蒼蒼。千条弱柳垂青瑣、百囀流鶯遶建章。
剣佩声随玉墀歩、衣冠身惹御炉香。共沐恩波鳳池上、朝朝染翰侍君王。
（銀燭朝に薫じて紫陌長し、禁城の春色曉に蒼蒼たり。千条の弱柳は青瑣に垂れ、百囀の流鶯は建章を遶る。剣佩 声は玉墀の歩に随ひ、衣冠 身は御炉の香を惹けり。共に恩波に沐す 鳳池の上（ほと）り、朝朝翰を染めて君王に侍せん。）

和賈舎人早朝大明宮之作（賈舎人の「早に大明宮に朝す」の作に和す）　王維

絳幘雞人報曉籌、尚衣方進翠雲裘。九天閶闔開宮殿、万国衣冠拝冕旒。
日色纔臨仙掌動、香煙欲傍袞竜浮。朝罷須裁五色詔、佩声帰到鳳池頭。
（絳幘の雞人 曉籌を報じ、尚衣方めて進む 翠雲の裘。九天の閶闔 宮殿を開き、万国の衣冠 冕旒を拝す。日色纔かに臨んで仙掌動き、香煙傍（そ）はんと欲して袞竜浮ぶ。朝罷んで須らく裁すべし 五色の詔、佩声は帰り到る 鳳池の頭（ほとり）。）

賈詩の前三聯は早朝、参内に行く途中の様子を詠んでいる。失粘になっている尾聯は南郭が解釈したように、「そなた衆もろともに天子の恩波に沐浴して（御恩をうけて）、中書の役をつとめていることゆへ、毎朝々々詔の下書をする筆を染めて、君王の側にいるといふものは、仕合せなことと存ずる」（14）（『唐詩選国字解』巻之五、寛政三年〈一七九一〉刊）と君王の恩恵を称揚している。王詩の前三聯は宮中の役人が夜明けの時刻を知らせることから、袞竜の模様がつけられた天子の着物が現れるまでの朝礼の前の宮中の事物を詠じている。尾聯の南郭の解釈は「一通り朝儀がすんでも、舎人あとに残って、天子の詔の下書せねばならぬ。それもすむと、やはり手前（自分）のいる侍中の役処へ帰る」（15）（『唐詩選国字解』巻之五）と朝礼が終った後の舎人の行動を描いている。要するに、両詩とも前三聯と尾聯との間、明らかな詩意の転換や遮断が窺える。

南郭の「新涼」詩にもどる。前三聯は「初秋の涼気が寝具に忍び入り、持病を抱える私はきざはしでのんびり休むのが好きだ。セミが樹の落とした陰で鳴いている。虫が緑のまだ残っている草むらで鳴いている。暑苦しい夏が終わって少し元気を取り戻した。初秋の気分になっている」と外側の風物や感受を詠んでいる。尾聯は「しかし、初秋の気分になったのは早く故郷へ帰りたいというわけではない。酒を飲んでい

るうちに、秋風が吹いたら故郷の鱸を食べたくて官を棄てて故郷へ帰ったという晋の張翰の故事を思い出した」と自分の内心に向けて詠んでいる。南郭詩にも賈詩、王詩のような尾聯における詩意の転換が窺える。南郭が自ら校訂した『唐詩選』の拗格詩に影響されたことが推測されよう。近体詩では古体詩のように脚韻を変えることによって詩意の転換を表現することはできないが、前後の聯の失粘によって、言い換えれば韻律の切断によって詩意の転換を強化することが可能なのである。失粘によって構成される拗格詩はまさにそういう効果を求める理想的な近体詩の詩形であろう。

『文集』三編（巻之二）における拗格詩「山居晩眺」は首聯、頸聯、尾聯が視覚から山中の風物を描写している。頷聯が前後と失粘になって「聊試鳴琴響、独聞流水音」（聊か試みる鳴琴の響き、独り聞く流水の音）と聴覚から山中の風流な生活を描いている。聴覚の場面を失粘によって独立させている。四編（巻之二）における拗格詩「西荘秋意六首其五」は首聯と頷聯が晩年住んでいる江戸の西郊にある別邸白賁墅の周りの風景を詠んでいる。頸聯が失粘になって「時将嘯詠供棲隠、日渉巌阿養谷神」（時に嘯詠を将て棲隠に供へ、日に巌阿を渉りて谷神を養ふ）と自分の日常を詠んでいる。尾聯はまた頸聯と失粘になって樵の目からみる自分を描いている。すなわち、頸聯が前後と失粘になって詩意の二回転換することを実現させた。

以上のように、拗格詩は特別な効果を求めるための手段であり、孤平や下三連とは全く別次元の問題なので、本稿では失律詩とみなさないことにした。常套拗換も同様に一見「失律」のように見えるが、実際失律ではない。三編（巻之二）の「陪飲猗蘭台新成書堂得如字」における常套拗換をみよう。

陪飲猗蘭台新成書堂得如字（猗蘭台新成書堂に陪飲す。「如」字を得たり）

堂皇連後苑　○○○●●　堂皇として後苑に連なり
樹石静前除　●●●○○　樹石　前除に静かなり
風韻琴相似　○●○○●　風韻　琴に相似す
泉鳴玉不如　○○●●○　泉鳴　玉如かず
新開百壺酒　○○●○●　新に開く　百壺の酒
更徙五車書　●●●○○　更に徙す　五車の書
道術相忘久　●●○○●　道術相ひ忘れて久しく

寧論濠上魚　○○○●○　寧くんぞ論ぜん 濠上の魚

（韻字：上平六魚、除・如・書・魚）

右詩は猗蘭台の新築の書斎に集まり、分韻して作られた詩である。猗蘭台は『文集』初編に序文、二編に跋文を寄せた本多忠統（元禄四年〈一六九一〉―宝暦七年〈一七五七〉）のことで、猗蘭は彼の号である。忠統は蓑園のパトロンのような存在で、度々徂徠や南郭の詩に登場する。右詩は書斎の風景や猗蘭侯の高踏な文士風の生活を称えて詠じている。

五句目は一見、「二四不同」という律詩の最低条件の反法を犯すように見える。蓑園周辺では、五句目のような「失律」に関する言及がないようであるが、『詩律兆』において右詩のパターン「○○●○●、◐●●○○」は変調・後聯一（巻二）に挙げられ、「此固熟套」（此れ固より熟套）とされ、李白、杜甫、岑参、陸游、李攀龍などの詩作十例が挙げられている。なお『唐詩平側考』（巻之上）に「挾声、俗是ヲハサミ平ト云、上二字必是平声ナルヘシ「寧為百夫長」「如何此時恨」（中略）此体選中（『唐詩選』）ニ五十余句、唐詩ノ忌サルコト、亦知ヌヘシ」[16]と記されている。すなわち、右詩五句目の「○○●○●」は、唐詩によく使われているパターンなのである。

王力氏が『漢語詩律学』に「「子類特殊形式」とは五言律句の「平平平仄仄」を「平平仄平仄」に、七言律句の「仄仄平平平仄仄」を「仄仄平平仄平仄」に変更することである。（中略）この形式が科挙試験の排律にも許容されるほどよく使われる。（中略）「平平平仄仄」か「平平仄平仄」を使うのは詩人の自由とされる」[17]と指摘している。古川末喜氏が「○○●○●」について、王力の説を踏まえながら、「その特殊形式の出現回数はそれほど少なくはない。その特殊形式はいずれも単独の拗ではなく、拗したら必ず第三字で救わなければならないという拗救方式である」[18]と述べている。すなわちそれは一句以内で三字目と四字目の平仄の入れ替えによる「拗救」である。

要するに「○○●○●」は失律ではなく、律句同様に取り扱われている。本稿はこのパターンを失律と見なさないことにし、仮に「常套拗換」と名付けた。「常套拗換」も拗格詩と同様、初編にはなく、二編以降になって出現している。初編と二編以降との間、南郭の韻律意識が変化したのはこの点からも看取できる。

また四編にのみ韻の踏み落としが二首存在する。七律の「桑海」と「西荘秋意六首其六」である。前者の韻字は下平声五の歌韻であるが、一句目の脚韻が「斜」で下平声六の麻韻になっている。「隣韻通押」（隣の韻字を通用する）というのは古体詩ではあまり問題視されていないが、近体詩では、近世詩壇においてどの程度許容されるかはなお疑問が残る。この点について別稿に譲るが、本稿では失律と見なす。後者は上平声五の微韻であるが、八句目「所有携壺尽酔還」（有る所の携壺酔を尽して還らん）の「還」は上平十五刪韻となる。あまりにも離れて

いるので「通押」とは考えにくい。「帰」に変更すれば、意味も変わらず、韻を踏むようになる。これは「最も粋然たり」と思われる四編の段階を迎えた南郭のミスとはやや考えにくい。単なる誤刻の可能性もある。但し、本稿では失律と見なすしかない。

二編以降の変化を改めて整理すると、以下となる。孤平が大幅に減少している。三編以降、下三平も減少している。二編以降、拗格詩と「常套拗換」が利用されるようになっている。換言すれば、二、三編以降、南郭は孤平が重大な失律であること、拗格詩と「常套拗換」が失律ではなく、律詩の特別な様式であること、下三仄より下三平が重大な失律であることを認識するようになった。以上の変化から、南郭の韻律に対する認識が深化する痕跡が窺える。

おわりに

『文集』の初編から四編までの考察を通して、以下の事情が明らかになった。①二編以降、孤平がほとんどなくなったことから、初編の段階、南郭は孤平が厳重な失律であることを知らないと判断してよいであろう。②南郭が下三連を厳重な失律と認識していないことは考えられる。三編以降、下三平と下三仄の数が逆転している。南郭は近体詩において下三平が下三仄より重大な失律と意識するようになったと考えられる。③二編以降、拗格詩と「常套拗換」を律詩の特別な存在形式として認識されている。④律詩の最低条件である粘対律の失律が『文集』を通じて存在する。粘対位置の破格のところは、平仄を入れ替えによって律句のように調整したりするような南郭独自の工夫は窺える。なお五律において、三編以降、粘対律の失律が増加していることから、作詩の手腕が円熟するとともに、平仄に縛られず、より自由自在に作詩するという彼の姿勢も想像されよう。

先述の『蘐園録稿』の韻律問題をめぐる南郭と春台の論争について、春台の失律の指摘に対して、南郭がそれを素直に認めた一方、春台宛の返書（享保十七年〈一七三二〉十一月十六日）に「来翁（徂徠）病中、此の選の趣き一二物語承り候所、由来磊落の先生故、皮相を略し候所見と相見え候へば、今以て存生に候とも右の疎漏は不必拘に御座有るべしと推察致し候」(19)と書いてある。揖斐高氏の「詩人としての南郭は、一般論としては、作詩の出発点はまず題意や興趣というレベルにあって、調や修辞はその次のレベルの問題だと考えていたことになる」(20)という指摘を補足すれば、詩人としての南郭にとっては、平仄のような「皮相」も必ず第一義のものではないといえよう。であれば、先述の北山の「格調ニ拘ル」という批判はもし平仄を指すなら、南郭への誤解であろう。

また、第一章で示したように、江戸中期（十八世紀）に入ってから平仄律がだんだん厳密化され、十八世紀中葉、後代のより精密な平仄律

がほぼ定着している。そういう時代認識の深化はちょうど十八世紀前半の詩壇で大いに活躍した南郭という一詩人の身の上に反映されるといえよう。本章は南郭の律詩を限定して考察したが、南郭の韻律意識をより深く理解するには、古体詩や絶句の調査、押韻の問題などあらゆる面での考察が必要である。以上は今後の課題とする。

注

(1)山本嘉孝「山本北山の技芸論――経世家による古文辞説批判――」『詩文と経世』名古屋大学出版会、二〇一一年十月、三〇三-三二五頁。
(2)太宰春台「書蘐園録稿後」『春台先生紫芝園稿』巻十、宝暦二年〈一七五二〉刊、奈良女大学情センター所蔵本(国書データベースで確認)。原漢文、稿者訓、以下同。
(3)池田四郎次郎編『日本詩話叢書』第六巻、文會堂書店、大正九年〈一九二〇〉、二四〇頁。
(4)中村幸彦「近世漢詩の諸問題」『近世の漢詩』汲古書院、昭和六十一年〈一九八六〉、一-三二頁。
(5)福井市立図書館所蔵。国書データベースより確認。
(6)清水茂、揖斐高、大谷雅夫校注『日本詩史五山堂詩話』新日本古典文学大系65、岩波書店、一九九一年、一二九頁。
(7)李攀龍著、包敬第標校『滄溟先生集』(巻之六「五律」)上海古籍出版社、一九九二年、一四九頁、一八八頁。
(8)蜂屋邦夫訳註『老子』岩波書店、二〇〇八年、三五六頁。
(9)荻生徂徠門人編『蘐園雑話』(写本)、書写年不明、早稲田大学服部文庫所蔵本。句読点は稿者より。
(10)池田末利訳註『儀礼V』東海大学出版会、一九七七年、二二〇頁。
(11)貝塚茂樹訳『孟子』中央公論新社、二〇〇六年、六〇頁。
(12)丸井憲『唐詩韻律論―拗体律詩の系譜―』研文出版、二〇一三年、二九四-二九五頁。氏の調査結果は以下の通りである。張九齢の五律総八十四首のうち、下三仄は三十五首、下三平は四首である。王維の五律は総百二首のうち、下三仄二十七首、下三平は五首である。杜甫の五律は六百二十七首のうち、下三仄は百三十八首、下三平は十五首である。
(13)古川末喜「五言律詩の平仄式、及び拗句について――教学上の観点から」『初唐の文学思想と韻律論』知泉書館、二〇〇三年、三四三-三七六頁。
(14)日野龍夫校注『唐詩選国字解2』平凡社、一九八二年、一六三頁。
(15)同前。一六五頁。日野龍夫氏は「最後の句、国字解では、詔勅を草してから中書省(鳳池)へもどる、ととっている。『唐詩訓解』も現代の諸注も、詔勅を草するために中書省へもどる、と解しているから、国字解の説は誤りであろう」と指摘している。但し、朝礼が終った後の行動を描いていることは変りない。
(16)池田四郎次郎編『日本詩話叢書』第一巻、文會堂書店、大正九年、八三-八四頁。
(17)王力『漢語詩律学』上海教育出版社、二〇〇五年、一〇〇-一〇七頁。原文は中国語で、稿者が翻訳した。
(18)前掲(13)三六四頁。
(19)宇佐美明卿写『徠翁雑著二先生往復書』(写本)、書写年不明、早稲田大学服部文庫所蔵。読点は稿者による。
(20)揖斐高「擬古論――徂徠・春台・南郭における模擬と変化――」『日本漢文学研究』(4)二〇〇九年、二五頁。

〔附録〕『南郭先生文集』における失律、拗格、常套拗換の一覧表

凡例：括弧の中はその失律の種類あいはい拗格、常套拗換を示す。粘対位置の失律は×、孤平は「孤」、下三平は△、下三仄は▲、韻を踏み落としていることは「韻」で表記する。「常」は常套拗換を指す。拗格は「拗格」で表記し、その所在の聯を示す。詩題の前の数字は詩集における順番に従って私がつけた。

初編（巻之三）五律74首、失律46首（×3、孤49、△7、▲7）。

3「送人客游奥州」（孤）、5「郊行二首其一」（孤）、6「郊行二首其二」（▲△）、7「遊蓮光寺同賦得論字」（孤孤）、8「從軍行」（孤）、9「自遣二首其一」（孤）、10「自遣二首其二」（孤孤）、11「春日偶作十首其一」（△）、12「春日偶作十首其二」（孤）、13「春日偶作十首其三」（孤）、14「春日偶作十首其四」（孤）、18「春日偶作十首其八」（孤）、19「春日偶作十首其九」（孤孤）、20「春日偶作十首其十」（孤）、21「旧園」（孤）、22「夏日同諸君子遊蓮光寺和卓上人作」（×）、24「和東壁白山雑詠六首其二」（△）、28「和東壁白山雑詠六首其六」（▲××孤）、29「秋日書懐七首其一」（孤孤）、30「秋日書懐七首其二」（孤）、31「秋日書懐七首其三」（孤）、33「秋日書懐七首其五」（孤）、34「秋日書懐七首其六」（孤▲）、35「秋日書懐七首其七」（▲孤）、37「寄浦子彬」（孤）、40「江上雑詩十首其二」（▲孤）、42「江上雑詩十首其四」（△）、43「江上雑詩十首其五」（孤△）、45「江上雑詩十首其七」（孤）、47「江上雑詩十首其九」（孤孤）、49「雨中東壁德夫見過」（▲）、51「哭滕東壁十首其一」（孤）、55「哭滕東壁十首其五」（孤）、56「哭滕東壁十首其六」（孤孤）、58「哭滕東壁十首其八」（孤）、59「哭滕東壁十首其九」（孤）、61「暮秋集子和」（孤）、62「郊行」（孤）、63「歳暮贈子和二首其一」（孤）、65「歳杪與諸子集神門」（孤）、66「暮春送桃源上人北帰」（孤）、68「送円諦師帰省東奥時太翁有微恙」（孤孤）、69「不寝」（△孤孤）、70「雲夢懐仙閣集同用深字戯作」（△）、72「同遊聞成寺得苔字」（▲孤孤）、73「夏日同遊神足寺得聞字」（孤孤）

初編（巻之四）七律88首、失律3首（△3、▲1）

5「海邊早秋」（△）、39「暴雨」（▲△）、50「歳暮和江生漫興作、生時罷官二首其二」（△）

二編（巻之三）五律85首、失律13首（×3、孤1、△8、▲2）、拗格1、常2

6梅雨二首其二（×）、7九日答人贈酒（△）、17泛舟余興賦贈県次公五首其一（△）、23送独雄師還信州二首其二（△）、25新凉（拗格・尾聯）、27中秋集友人宅二首其二（孤）、28九日登高（△）、33訪萬公芙蓉軒得十灰（△）、43同諸子從伯修遊弘明里莊数日忘帰五首其五（△）、47同君岳翼之集縁山寮舎得花字賦呈雲洞師（×）、66偶成二首其二（▲）、69秋日小集期客多不至（常）、71逍遥公子宴奉陪猗蘭俟得疎字（△）、76集飲懐雲洞師臥病得十一真（▲△）、83銅雀妓（常）、84採蓮曲（×）

二編（巻之四）七律113首、失律9首（×4、△6、▲1）、常1

17送松子潤帰江州（△）、27遥題観海亭亭在筑前大夫吉田君家園二首其一（▲△）、32宕山望海二首其一（△）、35和高翼之雪中見寄（×）、50送人遊奥州二首其一（△）、51送人遊奥州二首其二（△）、70哭平子和三首其一（×）、77夢遊富岳二首其二（××）、98不訪万公久矣頃因烏石生見示諸作賦此奉憶（△）、109菅相祠二首其二（常）

三編（巻之二）五律118首、失律17首（×10、孤1、△3、▲7）、拗格1、常5

19六月尽得雨涼甚(▲)、29山居晩眺(拗格・頷聯)、30穀日登猗蘭台得霞字(▲)、35秋日送観了上人從大僧正察公駕之西京華頂山(△)、38至日小集得湖字(孤)、40弔芙蓉万公旧居二首其一(×)、42花集得新字(▲)、51秋夜(×)、55児所愛猫死(常)、57送曇海師之峡中説法(▲△×)、58遥題流水園寄答瀧彌八(常▲)、68悼児恭四首其三(△)、70陪飲猗蘭台新成書堂得如字(常)、71白雲菴避暑得遊字(××)、80子規啼(×)、85夏日遊玉川五首其三(×)、94陪猗蘭侯于銀台山荘得林字(×▲)、100杏林園秋夜集(常▲)、106大川尊者千秋阜別菴得十五刪二首其二(×)、113集飲此君亭得東字(常)、114総州客舎遇雨(×)

三編（巻之三）七律105首、失律4首（×3、▲1）

9蘭台醉帰明日奉贈参政滕公(▲)、16友人宅守歳(×)、50三日同遊少林院得東字有感(×)、56早秋苦熱携酒海亭得風字其二(×)

四編（巻之一）五律61首、失律13首（×6、△3、▲6）、常1

2青楓亭詩(▲)、15妙解院後会心亭分得侵韻(△)、19早春聴潮館集得家字(▲)、22小庭假作山水戯示十太(▲△)、25送米田大夫還熊本(×)、27南浦春汎得尤韻二首其二(常)、32同諸子遊下毛州富吉石冢氏家行楽数日賦贈主人国卿五首其三(×)、36冬日彫龍公子新館成陪宴賦賀得韻一東(×)、37尋春訪友人郊荘(▲)、38送国仲容帰長府(×)、43秋雨懐山中人(×)、45天遊侯得白山勝園秋暮陪遊共賞不用巧命以自然二首其二(×)、46秋日訪耆山上人青山禅居(▲△)、47早春会飲金井侯邸(▲)

四編（巻之二）七律77首、失律3首（×1、韻2）、拗格1、常1

5桑海(韻)、14箕尾山瀑布(×)、37題喜寿公臨海楼(常)、76西荘秋意六首其五(拗格・頸聯)、77西荘秋意六首其六(韻)

第四章　市河寛斎の拗体詩――拗格詩の利用――

はじめに

近世中後期以降の漢詩の世界においては、一般に古文辞派による格調の詩風が一世を風靡したが、その後、性霊の詩風にとってかわったとされる。格調の詩風は、一般に明代古文辞派の詩人たちの主張を受け、盛唐、明の詩をよく摂取し、詩の内容より詩の表現形式に重点を置いたとされる。一方、性霊の詩説を奉じた詩人たちは、形式に拘らず自分の実感実情を素直に詠むことを重視したとされる。ただ、このような詩風転換前後で、詩作の実態や作詩態度の変化については、なお十分に解明されていない。

そのような中、興味深い検討対象と言えるのが、市河寛斎（寛延二年〈一七四九〉―文政三年〈一八二〇〉）である。先行研究(1)が指摘するように、寛斎は当初、格調詩を作詩の手本とした。昌平黌辞職をきっかけとして、彼の詩風は清新性霊の説を奉じたものへと転換した。これまでも寛斎の詩風の面における転換は様々な角度から論じられてきたが、彼が、韻律に過度に縛られない「拗体詩」を作っていることについては、大きな問題性を含むにも拘わらず、これまで全く検討されていない。拗体詩は、厳格な近体詩の平仄律が守られていない律詩や絶句のことであるが、その制作の実態を知ることは、近世後期の日本における詩風転換や性霊詩の実質を知る上で重要である。

本章では寛斎の古文辞派の詩説を学んでいた時期の詩集『寛斎摘草』（天明六年〈一七八六〉序、同刊。以下『摘草』と言う）及び詩風転換後の詩集『寛斎先生遺稿』（文政四年〈一八二一〉跋、同刊。以下『遺稿』と言う）における律詩を精査し、とくに拗体詩、拗格詩を考察することによって、寛斎の韻律意識及びその詩風との関わりについて明らかにする。

一　平仄律

近世期の漢詩の平仄律及び音韻規則に関する認識については、第一章を参照されたい。江戸前期の平仄律と比べて、中期以降の平仄律の最大の変化は「孤平」と「下三連」を避けるように整備されていることである。寛斎の時点では、第一章で調査したように、各詩学書における平仄律はすでに『詩律兆』に示されているものに一致している。寛斎自身が『詩燼』において「近ごろ中井子慶詩律兆を読む。其れ謂へらく、拗体に準ずべし、と。実に我が心を獲る者なり」(2)（原漢文）と『詩律兆』を高く評価している。また「太宰徳夫曰く、唐詩五言平起韻有

る句、第一字は平声を必須とす。若し第一字は仄声ならば、則ち第三字は平声を必須とす、と」（原漢文）と太宰春台の孤平及びその「拗救」法に関する説を引用している。『詩律兆』の平仄律は七言律詩を例として挙げれば以下の図式のようである。

◐○◑●●○○　（◐と◑は、一方が平声であれば、もう一方は仄声でなければならないことを示す）
◓●○○●●○　（◓は平仄自由であることを示す）
◓●◓○○●●
◐○◑●●○○
◓○◓●○○●
◓●○○●●○
◓●◓○○●●
◐○◑●●○○

本章では、右の平仄律を守っていない詩を拗体詩と見なす。すなわち、「二、四、六字」の破格及び首句以外の奇数句の句末の破格、韻の踏み落とし、さらには、「孤平」、「下三連」を含む詩を、拗体詩として扱っている。右図における各句の最初の二文字を取れば、五言律詩の平仄律になる。なお五言律詩は原則として首句が押韻しない。七言律詩の場合、原則として首句が押韻する。

第一章で考察したように、寛斎は詳細に拗体を論じたことがあり、拗体詩に対してやや寛容的な態度を取っている。彼の実作はどういう様相を呈しているか、以下二節に分けて考察する。

二　『寛斎摘草』における拗体詩

『摘草』が寛斎の古文辞派の詩説を学んでいた時期の作品集であることは先述した。彼は詩風転換後、『摘草』の作を否定しつつあった。しかし、揖斐氏及び池澤氏が指摘する通り、詩風の転換は必ずしも一線を画することができるようなものではない。『摘草』にはすでに性霊風的な作品が散見する(3)。また葛西因是が寄せた序文の「先生の詩は格に阿ること無きなり。（中略）上は漢魏自り下は宋明に至るまで為さざる所なし」（原漢文）という内容から『摘草』はもっぱら古文辞風の作品のみではないことが推察できる。つまり内容の面では『摘草』は『遺稿』に通じるものがあるというのが諸家の意見である。形式の面について、以下まず『摘草』の拗体詩から検討する。破格の聯のみ示す。

破格のところの平仄を漢字の右に示す。但し、「二四不同二六対」を破る句については、二・四・六字目の平仄を示し、破格の字を四角囲みで表記する。

五言律詩（巻之二）

① 自非二三子、高興竟誰知。（二三子に非ざる自り、高興 竟に誰か知らん）（「早春松窓先生棲雲館集示諸子」首聯）

② 長風海気変、面面夏雲生。（長風に海気変じ、面面に夏雲生ず）（「夏日仲温邀飲海亭」首聯）

③ 嶺樹攀鬢髪、山関度白河。（嶺樹 鬢髪を攀ぢ、山関 白河を度る）（「送河子粛伴菅吉甫遊奥」頸聯）

④ 歓娯不可極、中夜水雲繁。（歓娯 極むべからず、中夜 水雲繁し）（「同芝子華宮文克初秋城東放舟五首其五」首聯）

⑤ 却思昨宵夢、早過幾長亭。（却って昨宵の夢を思はば、早に幾長亭を過ぎむ）（「春晴早行」尾聯）

⑥ 朋好相於涙、家庭友于情。（朋好 相於の涙、家庭 友于の情）（「哭夏陽子」頷聯）

⑦ 錦文未成字、愁緒乱紛紛。（錦文 未だ字を成さず、愁緒 乱れて紛紛）（「秋閨」尾聯）

⑧ 已傾博徒坐、欲伴酒人遊。（已に博徒に傾いて坐し、酒人に伴ひて遊ばんと欲す）（「賦得鳴鞭過酒肆」頷聯）

⑨ 朝来一雨霽、日上小園東。（朝来一たび雨霽れ、日小園の東に上る）（「小園春霽」首聯）

⑩ 君恩偏有濡、不怨向秋陽。（君恩 偏に濡すこと有り、秋陽に向かひて怨まず）（「詠秋露」尾聯。奇数句句末の破格）

七言律詩（巻之三）

⑪ 金華峰上黄金華、摘贈人間更幾家（金華峰の上 黄金の華、摘みて人間に贈る 更に幾家か）（「澤弟侯帰自金華」首聯）（4）

⑫ 行酒幽軒開白日、談詩嫩榻就浅沙（酒を行りて 幽軒 白日に開き、詩を談じて 嫩榻 浅沙に就く）（「三日同子亮君長弟侯倉子良集飲子章宅」頸聯）

⑬ 野樹春遅郭北陰、夜来深雪圧楼台（野樹 春遅し 郭北の陰、夜来 深雪 楼台を圧す）（「酬伍子安春雪見憶」首聯。韻字は上平十灰。首句は陰（下平十二侵）で韻を踏み落としている）

⑭ 池上芳林総敷栄、連枝独秀大夫名（池上の芳林 総べて敷栄し、連枝 独り秀づ 大夫の名）（「詠池上松寿松平醉翁」首聯）

⑮　冠蓋江東多少客、教人千古羨魏曹（冠蓋　江東　多少の客、人をして千古魏曹を羨ましむ）（「松秀園席上奉贈晴霞公子」尾聯）

⑯　秋雲遥指三春城、老去看花遊子情（秋雲　遥かに指す　三春城、老い去って花を看る　遊子の情）（「送鈴木公翼応聘之三春」首聯）

『摘草』における一箇所のみの破格の詩は右に示した通りである。やや訂正しにくい固有名詞⑮、⑯以外、①「自非二三子」は「自非三二子」に、②「長風海気変」の「海」を「潮」か「天」に、③「嶺樹攀鬢髪」の「鬢」を「烏」に、④「歓娯不可極」の「不」を「無、何、胡、安」などに、⑤「却思昨宵夢」の「昨宵」を「前夜」(5)に、⑥「家庭友于情」の「友于」を「兄弟」に、⑦「錦文未成字」の「未成字」を「難下筆」に、⑧「已傾博徒坐」の「博徒」を「遊侠」に、⑨「朝来一雨霽」の「一」を「逢」に、⑩「君恩偏有濡」の「濡」を「賜」や「厚」に、⑪「金華峰上黄金華」の「黄」を「現」や「吐」、「耀」に、⑫「談詩嫩榻就浅沙」の「浅」を「軽」や「平」に、⑬「野樹春遅郭北陰」の「郭北陰」を「城北面」に、⑭「池上芳林総敷栄」の「敷」を「見」や「極」にそれぞれ変更すれば、詩意はほとんど変わらず、かつ破格ともならない(6)。

以上のように、『摘草』においては、後述する拗格以外、破格の詩は一字の平仄の違反が散見する。しかし、各破格の字を更に細かく検討すると、例えば、③「鬢髪」は『詩経』（鄘風・君子偕老）の「鬢髪雲の如く」に由来する語彙で、寛斎がそのまま使おうとする意図が推察できよう。古文辞派の詩説を学んでいた時期の痕跡がまだ色濃く残っている作品集『摘草』においてはそういう意図はなおさら強いであろう。また⑥の「友于」は『書経・君陳』の「惟孝友于兄弟」（惟れ孝は兄弟に友たり）を踏まえ、兄弟の仲がよいことを指す。世を去った親友を悲しむ詩において、頷聯の上句「朋好相於涙」における「相於」（相親しむ）との対句表現として「友于」が適切な詩語といえよう。更に、①の「二三子」は韻律の正しい「三二子」より自然であろう。⑨「朝来一雨霽、日上小園東」の「一」は朝、雨が止んだとたん、日が出てきたというニュアンスが読み取れる。字句を改めれば、そういうニュアンスが失われる恐れがある。これ以上一々検討しないが、他の拗字も上述のように訂正できないわけではないが、出典を明らかにするため、または読者にわかりやすいような表現とするためなどの寛斎の意図が読み取れよう。

一方、寛斎の拗体詩の最大の特徴は何よりも拗格詩の活用といえる。『摘草』及び『遺稿』における律詩合計二六六首のうち、拗格詩は七首ある(7)。拗格とは聯と聯の間の粘法を守っていないが、聯単位でみると、各聯は整っている律句・律聯から構成されていることである。寛斎は『詩燼』において六種類の拗格に言及した上、「六変の外、猶ほ後聯の拗する者有り。是れ余の失考する所なり」（原漢文）と記し、実際、六種類以外、『詩律兆』に頸聯の拗格も挙げられると寛斎は自身の考察不足を素直に認めている。以下『詩律兆』の平仄図を原詩の平仄

図の下に示しながら、『摘草』における拗格詩を考察する。破格を四角囲みで示す。

詠霜二体 其一（霜を詠む二体 其の一）

『詩律兆』五律正格恒調

青女迎冬至　○●○○●　◓●○○●　青女 冬を迎へて至り
金鐘徹夜鳴　○○●●○　○○●●○　金鐘 徹夜鳴る
月随紈扇潔　●○○●●　◓○○●●　月は紈扇に随ひて潔く
雁繫帛書清　●●●○○　◓●●○○　雁は帛書を繫ぎて清し
濃華寒劍影　○○○●●　◓●○○●　濃華 劍影を寒からしめ
粛気愴琴声　●●●○○　○○●●○　粛気 琴声を愴(いた)ましむ
碧瓦鴛鴦冷　●●○○●　◓○○●●　碧瓦 鴛鴦 冷たく
深閨夢遠征　○○●●○　◓●●○○　深閨 遠征を夢む

（韻字下平八庚：鳴・清・声・征）

右詩の平仄を確認すると、五句目の失粘により、後半の粘対位置の平仄が全て崩れている。但し、前半と後半を別々にみると、前半が仄起こりの平仄律で、後半が平起こりのそれで、両方とも破格がなく、完全な律聯で構成されている。『詩律兆』（巻三）は右詩のパターンを「前正後偏相半体」という拗格に分類し、陳子昂や王世貞など唐から明までの詩人の作を十四例挙げている。寛斎は『詩燼』においてそれを「平起仄起相半者」、後の『談唐詩選』（文化八年（一八一一）刊）において「半平半仄起ノ体」と呼んでいる。

詩意を検討すると、前半は「霜雪を司る青女が冬をもたらし、どこかの鐘が一晩中鳴っている。薄絹の扇のような月が白く輝いていて、遠くから送られてきた帛書の字がはっきり読める」という大意である。後半は「厳しい霜が降りたため、剣の光が一層寒く感じ、琴の音も一層悲しく聞こえる。青い鴛瓦のおしどりも厳寒を感じられるようである。奥の閨で寝ている女性が遠征に行っている夫を夢見ている」という大意となる。前半の外部の場面描写に対して、失粘で切断された後半は剣の光、琴の音、緑の瓦という外部の事物に夫を思っている女性の「寒」、「愴」、「冷」で表現された心情が混じっている。叙景と抒情と絡み合わせて女性の内面を見つめるという、やや複雑な構成になっている。また、前半四句が比較的に明るいイメージなのに、後半は陰鬱なイメージであり、陰と陽気の対比も失粘によって示されていると言えよう。

以上に見た寛斎の意図は、次に見る「詠霜二体 其二(霜を詠む二体 其の二)」と比較すると、一層明らかになる。

霜降風気粛、傷此客衣単。隔水砧声苦、依沙雁影寒。
髪将山月白、心与岸楓丹。氷雪従茲至、青樽却老難。
(霜降りて風気粛たり、此の客衣の単なるを傷む。水を隔てて砧声 苦(はなはだ)しく、沙に依りて雁影寒し。髪は山月と将(とも)に白く、心は岸楓と与に丹なり。氷雪 茲従り至り、青樽 老を却(しりぞ)くること難し)

「詠霜二体 其一」は閨怨詩であり、一方「其二」はその反対に辺塞詩と解される。すなわち、「其一」は妻の立場から詠んだのに対して「其二」は夫の立場から詠んだ一首になる。但し、「其二」には破格がなく(8)、全体的に叙景と抒情の両手法を融合して展開されている。「其一」のような失粘による詩意の転換は見られない。

他の「半平半仄起ノ体」の詩は『摘草』と『遺稿』に七律一首ずつある。同様に内容の面における転換が韻律の切断によって行われたことが看取できる。また『詩律兆』における五律の十四例を考察すると、例えば、王勃の「白下駅餞唐少府(白下駅にて唐少府を餞(はなむけ)す)」は

下駅窮交日、昌亭旅食年。相知何用早、懐抱即依然。
浦楼晩照低、郷路隔風煙。去去如何道、長安在日辺。
(下駅 窮交の日、昌亭 旅食の年。相知 何ぞ早きを用ゐん、懐抱 即ち依然たり。浦楼 晩照低く、郷路 風煙を隔つ。去去 如何なる道か、長安は日辺に在り)

といい、詩の前半は昔の友情への追憶及び感慨を述べる。後半は第五句の失粘によって目前の現実に戻り、これから先のことを想像しながら別れを惜しんでいる。更に例を挙げれば、李世民の「詠飲馬(飲馬を詠ず)」詩の前半四句は馬が水を飲む様子を詠んでいる。後半四句は水の光と水に映る馬の影との交錯によって想像の世界が展開される。盧照隣の「石鏡寺(石鏡寺)」詩の前半は仏殿の外側の景物を、後半は仏殿の内外の景物と人間の感覚を融合させて詠んでいる。喬知之、陳子昂、王世貞などの詩も寛斎詩と同様に、前後の詩意の転換が見出せる。寛斎は以上の先例を意識して作詩した可能性が高い。

次に「拗結句体」つまり尾聯が拗格になる寛斎詩を考察する。

懐昌平諸子詩四首 谷文行(昌平の諸子を懐ふ詩四首 谷文行)

到自清秋玉笥山　●●○○●●○　◓●○○●●○　清秋　玉笥山自り到り
寒衣知帯白雲還　○○○●●○○　◐○◑●●○○　寒衣　白雲を帯びて還るを知る
洞中石髓何年値　●○●●○○●　◓○◒●○○●　洞中の石髓　何れの年にか値はん
掌上芙蓉幾度攀　●●○○●●○　◓●○○●●○　掌上の芙蓉　幾度か攀ぢん
杖履久耽丘壑裏　●●●○○●●　◓●◒○○●●　杖履　久しく耽る　丘壑の裏（うち）
詩篇時落市朝間　○○○●●○○　◐○◑●●○○　詩篇　時に落つ　市朝の間
我亦牆東聊避世　●●○○○●●　◓○◒●○○●　我　亦た牆東に聊か世を避け
能無今雨扣柴関　○○○●●○○　◓●○○●●○　能く今雨　柴関を叩く無からんや
（韻字上平聯：山・還・攀・間・関）

右詩は「昌平諸子を懐ふ詩四首」という連作の最後の一首である。前三首はそれぞれ「向達夫」、「木澤民」、「関文裕」という三人を詠んでいる。三人に関する伝記は未詳であるが、「百首詩成坐夜分（百首の詩成りて夜分に坐す）」（「向達夫」）、「諸生絳帳盛談経（諸生　絳帳　盛んに経を談る）」（「木澤民」）、「竹林諸子擅才名（竹林諸子　才名を擅にす）」（「関文裕」）などの句から、三人とも昌平黌に出入りして風雅を愛好する人物であることがわかる。寛斎と三人との交遊が雅趣に富むことも想像できよう。

右詩の六句目までは谷文行の行動について述べている。大意は、「すがすがしい秋、文行は白雲を帯びている薄着で玉笥山より来た。洞窟の中の鍾乳石はいつできたであろうか。お気に入りの峰々は何回登ったであろうか（と聞きたい）。文行は志が山水にあり、いつも杖をついて山中の美しい風景を愛でているが、彼の素晴らしい詩作は世間に広く伝わっている」というものとなる。玉笥山は仙人が住んでいる山である。古文辞派の詩人はよく箱根のことを中国風に玉笥山と言い換える(9)。石髓は仙薬として使われ、遊仙詩によくみえる詩語である。「寒衣」、「白雲」、「杖履」、「丘壑」はよく隠逸の世界と結びつく。さらに、文行は神仙世界と隠者世界と行き来する人物として描かれている。

尾聯は一転して「我」（寛斎）が「世を避ける」という自身の隠逸志向を表明する。この詩を詠んだ当時、寛斎はまだ聖堂で啓事役(10)をつとめていた頃である。清浄なる山林への隠遁はできないが、そこへの憧れを抱きながら俗世間と少し距離を置いて静謐な境地で風雅の世界に自足することは可能である。「牆東」や「柴関」はよく隠者のイメージと結びつく詩語である。以上のように自分も一人でありたいが、官職に縛られてその思いが実現しないという鬱々とした心情が読み取れる。韻律と詩意との相関性を検討すると、連作の前三首は全て韻律正しい

七律であり、寛斎の顔が詩作の表に出ていない。四首目のみ尾聯が失粘になっており、寛斎の顔が詩作の表に出ている。寛斎は拗格を使って詩意の転換を意図しており、六句目までが他者を詠じているのとは異なり、自分自身の隠逸志向をこめた尾聯を連作の結びとしたと考えられる。

右詩の破格のパターンは『詩律兆』（巻六・七律拗格）に偏格拗結句体として説明されており、賈至、王維、岑参、柳宗元などの詩作二十例が挙げられている。いずれも拗格によって尾聯において詩意を転換させている。とりわけ名高い賈至と王維との唱和の詩は『唐詩選』にも収録されており、寛斎も『談唐詩選』に拗格の詩例として載せている。

王維の「和賈舎人早朝大明宮之作（賈舎人の「早に大明宮に朝す」の作に和す）」を掲げると、

絳幘鷄人報曉籌、尚衣方進翠雲裘。九天閶闔開宮殿、万国衣冠拜冕旒。
日色纔臨仙掌動、香煙欲傍衮竜浮。朝罷須裁五色詔、佩声帰到鳳池頭。

（絳幘の鷄人 暁籌を報じ、尚衣 方に進む 翠雲の裘。九天の閶闔 宮殿を開き、万国の衣冠 冕旒を拝す。日色 纔かに仙掌に臨んで動き、香煙 衮竜に傍ひて浮ばんと欲す。朝罷んで須らく裁すべし 五色の詔、佩声 帰り到る 鳳池の頭）

となる。六句目までは早朝の参内の様子を詠んでいる。尾聯は一転して朝礼が終った後の様子を詠じる。なお賈至の「早朝大明宮、呈両省僚友（早に大明宮に朝し、両省の僚友に呈す）」は六句目まで宮中の景物と参内に行く自分の様子を詠んでいる。尾聯は天子の恩恵を受けた自分が職務にはげもうという意志を表明する。他に、『詩律兆』に載せた岑参や司空曙などの例も同様に尾聯を独立させて、一首の内容をまとめるような構成としている。寛斎の詩は一首以内の詩意の転換だけでなく、連作の四首を最後の一首の尾聯で自分の意志を表明して連作を収めている。

このほか、拗格を利用して尾聯を独立させた「拗結句体」として、『摘草』は先述の下三平を犯した⑪「澤弟侯帰自金華」を収録している。六句目までは澤弟侯、すなわち平沢旭山が金華より帰ってきたことを述べ、尾聯は質問の形を取って何か素晴らしい詩を作ったかと旭山に聞いている。また、「寄悼新井君雍喪子（新井君雍の子を喪ふを寄悼す）」は中間二聯が拗格になる「拗二聯体」である。「拗二聯体」については後述する。

『摘草』における拗格詩五首には『詩律兆』の分類法に則っていえば、「前正後偏相半体」と「拗結句体」がそれぞれ二首ずつある。「詠霜二体其一」のような先例を強く意識する作もあり、「懐昌平諸子詩四首谷文行」のような寛斎独自の発展性が認められる作もある。すなわち、寛斎にとって、拗格詩は必ず先例の形式をそのまま踏襲しなければならないというわけではない。先例を意識しながらも、自分の意志や心情

を素直に詠むために、適宜先例の形式を発展させ、あるいは少し改変してもよいと考えていたのだと推測できよう。

三　『寛斎先生遺稿』における拗体詩

『遺稿』の巻末に市河三亥の跋に寛斎自身の話として「百年の後、余が集を刻さんと欲せば、須らく矢倉新居の作を以て端と為すべし」と記されるように、作詩に対する寛斎の認識が変わったことは確かである。形式面において、『遺稿』の拗体詩は『摘草』と同様、拗格詩とそれ以外の拗体詩と二分できる。拗格詩以外の拗体詩は以下の通りである。

五言律詩：

① 但道平安字、寄来不厭多。（但だ道ふ　平安の字の、寄せ来ること多きを厭はざれと）（巻二「亥児浴伊香保温泉寄此」尾聯・第八句孤平）

② 漫遊不留跡、三宿故人廬。（漫遊して跡を留めざるも、三たび宿る　故人の廬）（巻四「宿新井敬甫宅有贈」首聯）

③ 晩来更無事、凭檻見風鳶。（晩来　更に事無く、檻に凭りて風鳶を見る）（巻五「閉戸終日」尾聯）

④ 乗醉沿長流、瓊花晩更稠。（酔ひに乗じて長流に沿ひ、瓊花　晩に更に稠（しげ）し）（巻五「舟中遇雪」首聯）

⑤ 好事常愛客、高懐世更無。（好事　常に客を愛し、高懐　世に更に無し）（巻五「題山伯彭真」首聯）

七言律詩：

⑥ 唐家格律口難占、囁嚅深慙舌不尖。（唐家の格律　口に占し難く、囁嚅して深く慙づ　舌の尖くからざるを）（巻一「次韻酬新山休文」首聯）

⑦ 厨不妨空魚市近　樽如常満酒家隣。（厨は空しきを妨げず　魚市近し、樽は常に満てるが如く　酒家隣す）（巻一「移居」頸聯、韻字の破格）[11]

⑧ 世味老来淡如水、蒲団藤枕伴閑身。（世味　老来淡きこと水の如し、蒲団　藤枕　閑身に伴ふ）（巻一「南窓」尾聯）

⑨ 田家客焚秋寒後、野寺僧敲月上初。非為吏人距請謁、門楣懸去意何如。（田家客は焚く　秋寒の後、野寺僧は敲く　月上る初め。吏人の為に

請謁を距むに非ず、門楣に懸け去れば意何如）（巻一「某氏家焦桐彫乾鰥魚、用為扁額、子愿為乞余詩、因戯賦贈」頸聯・尾聯）

⑩ 腰瘦初纏博士印、名逃空勒党人碑。（腰瘦せて初めて纏ふ 博士の印、名逃れて空しく勒す 党人の碑）（巻一「養拙」頸聯）博士：固有名詞

⑪ 烏炭煎茶寒易燼、兎尖題句呵猶氷。（烏炭 茶を煎ずれば 寒は燼き易く、兎尖 句を題するに 呵すれども猶ほ氷る）（巻一「辛亥除夕」頷聯）

⑫ 薄官宜休知幾日、徒看壮志自消磨。（薄官宜しく休むべし 知んぬ 幾日ぞ、徒らに看る 壮志の自ら消磨するを）（巻二「晩秋」尾聯）

⑬ 孤客老懐自諳得、越山四度七年中。（孤客の老懐 自ら諳んじ得たり、越山 四たび度る 七年の中）（巻二「北海道中」尾聯）

⑭ 愁雨已携青箬笠、怯寒先備緑帔巾。（雨を愁へて已に携ふ 青箬笠、寒に怯へて先ず備ふ 緑帔巾）（巻二「冬初郊行」頷聯）

七律の⑨が二字の破格となる以外、他は『摘草』と同じく一字のものである。五律の破格率は両詩集が同程度であるが、七律の破格率は『遺稿』が二倍ほど高くなっている。ところが、『遺稿』の全体の詩数は『摘草』より増える一方、律詩が大幅に減少している。それは性霊派時代の寛斎が他の詩形より韻律の規則が厳格で性霊の吐露を妨げる束縛の強い律詩の制作を意図的に減らしたことを意味するのではないか。さらに、寛斎自らが盟主であった江湖詩社の係わった南宋三大家のアンソロジーや箋注書[12]が悉く七絶の詩形をあつめたものであったことから知られるように、江戸の性霊派の実作提示においては七絶を用いることが多かったので、『遺稿』における律詩が減少したことは全く不思議ではない。そのために、拗格詩も『遺稿』において二首に減少したと考えられる。勿論、寛斎が直接に言及しないかぎり、この点について推測の域を出ないことは認めざるを得ない。

以下、拗格詩を検討する。まず「拗二聯体」の「秋夜」を考察する。

秋夜（秋の夜）　『詩律兆』七律正格恒調

温涼適体夜衾清　○○●●●○○　◐○◑●●○○　温涼体に適ひ 夜衾清し

並枕女児無夢驚　●●●○○●○　◑●○○●●○　枕を並ぶる女児 夢に驚く無し

月沈高樹鴉初睡　●◐◐◐○○●●　月沈みて 高樹 鴉初めて睡り
果落閑庭虫息声　●●○○●○○●　果落ちて 閑庭 虫声を息む
隣有汲泉知暁近　○●●○○●●○　隣に泉を汲める有りて 暁の近きを知り
門聽鳴錫認僧行　○○○●●○●○　門に錫を鳴らすを聴きて 僧の行くを認む
漫興欲題還懶起　●●●○○●●●　漫興を題せんと欲すれども還た起くるに懶し
一杯烟酒臥雲生　●○○●●○○◐　一杯の烟酒 雲の生ずるに臥す
（韻字下平八庚：清・驚・声・行・生）

韻律を確認すると、各聯内はほぼ完全な律句・律聯から構成されている。一方、頷聯は失粘になっている。尾聯は『詩律兆』の平仄と一致し、破格となっていない。しかし、頷聯が失粘になり、頸聯が頷聯との間で、粘法を守ることで、尾聯は頸聯との間で、失粘になっている。全体的にみると、平起こりとみなせば、中間二聯が粘法を守っていないことになる。仄起こりとみなせば、首聯と尾聯が破格になる。いずれにせよ、右のパターンは『詩律兆』（巻六）に「正格拗二聯体」とされ、杜審言、欧陽脩、王世貞などの詩作七例を載せている。

第二句の三字目と五字目は一見『詩律兆』の平仄と一致していないが、首聯全体で見るならば、平と仄は七対七となり、均衡が保たれている。つまり聯内の平仄のバランスを保せるために三字目と五字目との平仄を入れ替えたと考えられる。このパターンは『詩律兆』（巻四）の「変調」（起句十）に載せている。つまり『詩律兆』における「変調」は「詩病」ではなく、許容範囲の破格と見なされる。

詩意から考えると、首聯は「暑くもなく、寒くもなく、快適な秋の夜、さっぱりした夜具の中に娘たちが枕を並べて心地よく寝ている」という屋内の平和な情景を描写している。幸福な家庭生活を送る寛斎が娘たちを見守っている温かい視線は三句目の失粘によって首聯の屋内から頷聯の屋外の風景に転じている。頷聯は「月が沈んで高い木に巣くう鴉がようやく眠りについた。果実が静かな庭に落ちて虫が鳴き止んだ」と詠んでいる。静まり返った庭を描く頷聯の視覚の世界に対して、頸聯は、「隣の家で井戸の水を汲んでいる音が聞こえてきたため、もう暁に近いことがわかる。門の外を通り過ぎたお坊ちゃんが錫を鳴らした音も聞こえてきた」と述べ、家の外の情景を聴覚によって伝えている。尾聯は再び失粘によって視線を屋内に移動させた。尾聯は「そぞろな物思いを詩に詠もうと思うが、起きるのがものうくてしばらくは横になったままたばこを吸おう」という寛斎ののんびりした姿を描いている。以上のように、寛斎は詩の場面の転換を二度の失粘を利用して表現している。

『詩律兆』に取り上げられた七例を検討すると、例えば、王維の「春日与裴迪過新昌里訪呂逸人不遇（春日裴迪と新昌里を過ぎ、呂逸人を訪ふて遇はず）」詩

桃源面面絶風塵、柳市南頭問隠淪。到門不敢題凡鳥、看竹何須問主人。

城外青山如屋裏、東家流水入西隣。閉戸著書歳月多、種松皆老作竜鱗。

（桃源面面 風塵を絶ち、柳市南頭 隠淪に問ふ。門に到るに敢へて凡鳥を題せず、竹を看るに何ぞ主人を問ふを須ゐん。城外の青山 屋裏の如く、東家の流水 西隣に入る。戸を閉ぢて書を著し 歳月多く、松を種えて皆老い 竜鱗と作る）

の首聯は呂逸人の家に到着する前の事情を述べている。三句目の失粘により、中間二聯は呂逸人の家の門前に着いたが、彼が留守で会えなかったと述べ、家のあたりの風景を詠んでいる。尾聯は再び失粘して呂逸人の長年学問に専念する隠逸生活を称揚している。

さらに例を挙げると、李白の「贈郭将軍（郭将軍に贈る）」詩の首聯は郭将軍の身分を述べている。三句目が失粘になって中間二聯は郭将軍の日常の様子を詠んでいる。七句目がまた失粘になって、この句を含む尾聯は別れを惜しんでいる。欧陽脩の「聞沂州盧侍郎致仕有感（沂州盧侍郎の致仕を聞いて感有り）」詩は同様に三句目と七句目が失粘になっている。首聯は生きてきた自分の人生を振り返り、中間二聯は隠逸志向を表し、尾聯はまた現実に戻って官界にいるわが身を嘆いた。他の杜審言や裴璀、王世貞の詩例も同様に二度の失粘によって詩意が二転している。

「拗二聯体」については、先述のとおり、『摘草』の「寄悼新井君雍喪子」詩にも同様な作法が使われており、寛斎の韻律意識の一貫性が看取できよう。

『遺稿』におけるもう一首の拗格詩「酔後題壁」（酔後、壁に題す）は先述の『摘草』の「詠霜二体 其一」に類似している前半が仄起こりで後半が平起こりとなる「半平半仄起ノ体」であり、前後の詩意の転換が失粘によって実現された作法も「詠霜二体 其一」と同様である。『詩律兆』はこのパターンを「前偏後正相半体」とする。作例として、杜甫、白居易、杜牧、蘇軾、王世貞などの詩作合計三十九例が挙げられている。そのうち、王維の「和太常韋主簿五郎温泉寓目（太常韋主簿五郎の「温泉寓目」に和す）」、高適の「夜別韋司士得城字（夜、韋司士に別る。城の字を得たり）」、岑参の「西掖省即事（西掖省即事）」と「暮春虢州東亭送李司馬帰扶風別廬（暮春、虢州の東亭にて李司馬が扶風の別廬に帰るを送る）」という四例は寛斎の『談唐詩選』にも拗体詩の例として載せられている。詳しい論述を省略するが、詩意及び形式上の構成が寛斎詩に最も近いのは岑参の「西掖省即事」である。

場面や詩意の転換が韻律によって行われることは、古体詩における句末の換韻という手法を想起させよう。但し、古体詩においては、脚韻

以外、句数の制限、対句、句内の平仄の均衡を保たせることなどは要求されない。寛斎は、近体詩の韻律の均衡を維持しながら、失粘を用いている。このことから、彼が、閉ざされた八句の律詩の世界において、古体詩の換韻の効果を一層強めようとする意図を持っていたことが推察できよう。寛斎は『詩燼』の「拗体亦詩之一格」に、

太宰徳夫（中略）又た声律の諧和せざる者は拗体と為ると謂ふ。前後の句の交加粘着せざる者は失粘体と為ると謂ふ。是れ未だ然らざるが似し。周伯弼三体詩は此の二格を挙げて之を拗体と編む。徐師曾曰く、律詩の平順穏帖の者、若し一たび失粘ならば、皆拗体と為る、と。元美、王維の酌酒与裴迪の作を以て、八句皆拗体なり。敬美曰く、子美の七言律の拗体有り、其れ猶ほ変風変雅なるか、と。四家の説を併考し、乃ち失粘拗体は本より同一物なるを知る（中略）作者の聖、後人の少陵を推すは過論に非ず（中略）前後の句の交加粘着せざる者、諸家の集を考へ、其の体制必ず限り有り、殊に慣れざるのみ（中略）余嘗て滄溟集を閲る。中に一二協えざる者有り（中略）是に於いて遍く唐詩を検ぶ。推して其の体裁を極む。其の変は六に至りて尽く。無法の法なり（中略）我が弘仁の際、亦た一二其の体を為す者有り。当時親ら唐人の指揮を受けること、後世の摸索して得る者と大いに異なるなりと見るべし」（原漢文）

と述べている。つまり、寛斎は太宰春台の議論に触発され、南宋・周弼の『三体詩』（巻二・七絶拗体）、明・徐師曾の『文体明辨』、明・王世貞の『芸苑卮言』及び彼の弟王世懋の『秇圃擷餘』における説を参照し、「失粘」と「拗体」は同じものだと結論付けた。また寛斎は韻律に厳しいと言われる李攀龍の『滄溟集』に失律の詩があることに気付き、幅広く唐詩の実例を検証して唐詩には六種類の拗格詩があると発見した。しかし、『詩律兆』には六種類以外の拗格が載せられていると寛斎が自身の考察不足を認めていることは先述した。

寛斎は後の『談唐詩選』において「春台ノ斥非ニ此論」があると春台の『斥非』（延享元年〈一七四四〉刊）における議論(13)を踏まえながら、「吾邦ノ上古、弘仁天長比ノ作家ニハ、コノ体ヲ作ル人マヽ多シ、コレ当時遣唐留学ノ諸生アリテ、唐人ノ口授ヲ受ケシ故ニ、此等ノ体ヲ伝ヘタリ」と平安初期の詩にまで考えを及ぼしているのは『詩燼』の右の論と同様である。なお『談唐詩選』における拗格の詩例は五絶以外、『斥非』及び『詩律兆』における詩例と多数一致していることも指摘しておきたい。但し、実際には春台のいった「失粘体」は「拗格詩」、「拗体」は拗格以外の拗体詩にそれぞれ対応している。寛斎は「失粘拗体は本より同一物なる」と拗格詩と拗格以外の拗体詩を広義の「拗体詩」として考えているようであるのに対して、春台は両方を区別している。

また、右段の「無法の法」や杜甫を推称するという議論は、山本北山の「拗体ハ、古調ヲ以テ、律ニ入ルヽナリ。故ニ其声調自ラ一定ノ法

アツテ、厳然ト具ハル。実ニ老杜ヨリ創レリ」(14)という主張に近い。杜甫がその詩において「句ごとの韻律の正拗や失粘を手段とし、聴覚的な詩の響きと場面転換とを一致させようとした」(15)ことはすでに指摘されている。

更に付け加えると、右段の後の段に「于鱗選、過刻と称し、猶ほ且つ六変倶に収む」と『唐詩選』に六種類の拗格詩が収録されているので、「詩を選ぶは失粘に拘らず」という主張を明確に示している。要するに、寛斎にとって、拗格詩は「其の体制必ず限り有り」とはいえ、充分に律詩として認められる存在だといえよう。

『遺稿』の拗体詩を改めて整理すると、拗格の詩数は減少しているが、その作法は『摘草』と通じる部分があることが指摘できる。拗格以外の拗体詩に反映された寛斎の韻律意識が『摘草』時代のそれと一貫していることも看取できる。さらに、詩論の上でも、『詩燼』と『談唐詩選』における韻律に関する主張が重なっていることも確認された。

おわりに

以上考察してきたように、両詩集における拗格以外の拗体詩についていえば、『遺稿』の一首のみ二字の破格になるが、他はすべて一字のみの破格となる。各拗字については、出典を明示するため、または読者にわかりやすいような表現とするためなどの寛斎の工夫が看取できる。

しかし、寛斎の拗体詩の最大の特徴は詩意の転換を拗格の利用によって実現させた拗格詩の創作にある。詩意の転換は古体詩の場合、換韻を通して実現できる。近体詩の場合、換韻はできないが、一般的な「起承転結」という作法で詩意の転換も表現し得る。寛斎の拗格詩の場合、韻律の均衡や対句の対応が要求される制限の多い律詩で、あえて失粘を用いることで、詩意の転換を一般的な「起承転結」より一層強める意図があったと思われる。別の言い方をするならば、寛斎にとって拗格詩は失律ではなく、詩の可能性を探るなかで、採用された一つのかたちであったと言える。

全体的にみると、実作の面でも詩論の面でも古文辞派の詩説を学んでいた時期の寛斎の韻律意識と性霊派時代のそれとの間には一貫したものが認められる。しかし、『遺稿』は全体の詩数が増える一方、律詩かつ拗格詩の数が減少することや七律の破格率が高くなることから、寛斎が他の詩形より韻律の規則が厳格で性霊の吐露を妨げる束縛の強い詩形の使用を減らした姿勢が推察できよう。

注

(1)揖斐高「江湖詩社と遊里詞――江戸詩壇の革新をめぐって――」(上)『国語と国文学』至文堂、一九七四年、四一―五八頁。蔡毅、西岡淳『市河寛斎』(日本漢詩人選集9)研文出版、二〇〇七年、二一四-二二〇頁。池澤一郎「『北里歌』における市河寛斎の方法――いわゆる「長慶以後の手段」について――」『江戸の漢文脈文化』二〇一二年、一七八-二〇六頁。

(2)市河寛斎『詩燼』天明元年〈一七八一〉写本。市河三陽編『寛斎先生餘稿』遊徳園、大正十五年、二三三頁。

(3)前掲注1「江湖詩社と遊里詞――江戸詩壇の革新をめぐって――」(上)(五二頁)、「『北里歌』における市河寛斎の方法――いわゆる「長慶以後の手段」について――」(一九九-二〇五頁)に指摘がある。

(4)ここでは首聯を拗体の例としてあげているが、同じ詩で尾聯は拗格になっている。

(5)「宵」のみを訂正すれば、下三仄になるので、「昨宵」の二文字を訂正しなければならない。または「昨宵」を訂正せず、「却」を平声の字に訂正してもよい。「○○●○●」は律句「○○○●●」の拗救(全体の平仄のバランスを保つために、もし平であるべきところが仄になれば、それに対応させ、一句以内あるいは一聯以内で、仄であるべきところを平に変える。仄であるべきところが平になる場合も同様な措置を取る。)と見なされる。①、⑦、⑧も同様な措置を取るべきである。拗救について、詳しくは王力の『漢語詩律学』(上海教育出版社、二〇〇五年、九一頁)を参照のこと。

(6)右の五律の①⑤⑦⑧及び後述の『遺稿』における五律の②③、七律⑬の破格の句の下の三字の挟平格「●○●」は「○●●」を崩した後の「拗救」措置と見なす場合もあるが、それは五律の一字目、七律の三字目が「○」である場合を指し、「●」である場合は該当しない。『詩律兆』(巻一)において五律の「変調」の「○○●○●、◐●●○○」に対して、「此れ我邦所謂挟平格(中略)但だ世多く第一字に忽せにす。是に非ず」(原漢文)と指摘し、杜甫らの詩句十例を挙げている。一方、「●○●○●、◐●●○○」(『詩律兆』巻二「変調」)に対して、「杜は七を得(中略)初唐は四を得るのみ。世多く前調(稿者注:「○○●○●、◐●●○○」)と一視す。粗と謂ふべし」(原漢文)と指摘し、杜甫らの詩句十例を挙げている。つまり、後者の使用頻度がかなり低いという。但し、両方とも許容される「変調」に分類されているので、寛斎が両方とも破格と意識しなかったことも考えられる。しかし、『遺稿』の⑬七律の「○●●○●○●」は「声病」とされる『詩律兆』(巻四)の「附」に分類されているので、明らかに平仄を違反することがわかる。なお、王力の前掲書における「○○●○●」に関する論も参照されたい(注5、一〇〇-一〇八頁)。

(7)『摘草』に「詠霜二体 其一」(巻之二。前正後偏相半体)、「澤弟侯帰自金華」(巻之三。正格拗結句体)、「寄悼新井君雍喪子」(巻之三。偏格拗二聯体)、「懐昌平諸子詩四首 谷文行」(巻之三。偏格拗結句体)、「題吉備右府祠」(巻之三。前正後偏相半体)という五首がある。『遺稿』に「秋夜」(巻一。正格拗二聯体)、「酔後題壁」(巻一。前偏後正相半体)という二首がある。括弧内の「前正後偏相半体」など拗格の分類は『詩律兆』による。

(8)「其二」にある「降」は両音字で、仄声の場合は破格になるが、寛斎が平声で使った可能性は否定できないので、破格ではないことも考えられる。

(9)永田忠原編『大東詩家地名考』宝暦十年(一七六〇)刊、筑波大図所蔵。二二コマ。荻野復堂著、荻野鳩谷訂『東藻会彙纂略』宝暦十一年序、国文研所蔵、三三コマ。両方とも徂徠、南郭の詩例が載せている。

(10)「懐昌平諸子詩四首」の作詩時期は特定しにくいが、『摘草』に収録されている点から見て、昌平黌在任中の作だと判断しても大きな間違いはないだろう。但し、啓事役を辞職した後の教授である可能性も否定できないことは付言しておく。

(11)蔡毅、西岡淳『市河寛斎』(日本漢詩人選集9)研文出版、二〇〇七年、七四頁。「韻字は椽・縁・先・年(下平一先)、隣(下平十一真)の通用。この両韻は古体詩では通押する」と指摘している。

(12)市河寛斎編、市河三亥、市河則武校『三家妙絶』(文化四年〈一八〇七〉刊)、大窪詩仏、菊池五山編『宋三大家絶句』(文化九年刊)、柏木如亭編『宋詩清絶』(文化十年刊)、大窪詩仏、菊池五山編『広三大家絶句』(文政八年〈一八二五〉刊)など。なお柏木如亭が訳註をつけた『聯珠詩格訳註』(于済、蔡正孫編、享和元年〈一八〇一〉序)ももっぱら七言絶句を収録している。

(13)『斥非』における「拗体非唐詩之正也(中略)唐人間作拗体者、亦遇佳境、時為之耳(拗体は、唐詩の正に非ざるなり(中略)唐人間拗体を作る者も、亦佳境に遇ひて時に之れを為すのみ)」などの説を指すかと考えられる。春台の拗体論について第一章を参照されたい。

(14)山本北山『作詩志彀』天明二年〈一七八二〉序、同三年刊。国文研鵜飼蔵。北山の拗体重視の姿勢は山本嘉孝氏によってすでに指摘されている。山本嘉孝「山本北山の技芸論――経世家による古文辞説批判――」『詩文と経世』名古屋大学出版会、二〇二一年十月、三〇三-三二五頁。

(15)平田昌司「制御された逸脱――杜甫七言拗律論――」『中国文学報』83、中国文学会、二〇一二年、一八-三四頁。

第五章　柏木如亭の拗体詩――韻律重視と自己表出――

はじめに

江戸時代の性霊派の代表詩人柏木如亭（宝暦十三年〈一七六三〉―文政二年〈一八一九〉）に関する論は詩の内容の面に集中する傾向がある(1)。性霊詩の形式に触れた論は、山本嘉孝氏の論考(2)のみである。但し、氏の論は北山の諸技芸論の一環としての論述である。性霊派の作詩姿勢を検討するために、実作に即して詳細に論じる必要がある。前代の古文辞派と比べて、性霊派がもたらした形式面における看過できない転換は、韻律を株守するより自己の真情と個性を優先し、韻律に拘らない「拗体詩」の創作である。

拗体に関して、第一章で考察したように、如亭の二人の師である市河寛斎と山本北山が詳細に論じたことがあり、拗体詩の創作に対して前代と比べてやや寛容的な態度を取っている。前章で論じたように、寛斎自身は拗体詩を創作し、とりわけ拗格詩の創作によって特別な詩的効果を追求するのである。また丸井憲氏が「平仄の決まりに合わない近体詩の字句や聯を「拗字」「拗句」「拗聯」と呼び、それらを総称して「拗体」という」(3)と、更に「それらが破格として斥けられず、拗体という呼称のもとに、律体（正格）に準ずる扱いを受けてきた」(4)と指摘している。山本氏は前掲論文で「拗体詩は、古詩に転じない位の適度な平仄の変化を持たせつつ、「意味ノ浅深」や「趣ノ有無」（『作詩志彀』）を優先させて作るため、機械的語句の切り貼りには頼れず、臨機応変で精細な字句の吟味を要する」と指摘している。以上のように、制限の多い近体詩において、拗体詩は実感実情を重視する性霊派詩人にとって好個の近体詩の創作手段といえよう。

江戸時代の漢詩人の拗体詩については、拙稿(5)以外、あまり論じられていないのは現状である。本章は、古体詩及び竹枝詞詩集『吉原詞』を除き、刊行された如亭の三詩集の近体詩合計三二五首を精査し、当時の詩論に照らして彼の拗体詩創作の姿勢を明らかにする。

一　平仄律

前章で述べたように、寛斎の時点では当時の各詩学書における平仄律はすでに『詩律兆』に示されているものに一致している。寛斎は『詩律兆』における拗体に関する論を高く評価している。詳しくは第一章と前章を参照されたい。

本章は前章と同様、『詩律兆』に載せられた近体詩の平仄律を守っていない詩を拗体詩と見なす。すなわち、まず律詩の最低限の条件つまり「二、四、六字」の破格及び首句以外の奇数句の句末の破格、韻の踏み落としを拗体詩と見なす。更に「孤平」、「下三連」を犯している場

合も拗体詩と見なす。文末の「附」において破格の種類を以上のように分類して一覧した。参照されたい。

二　『木工集』における拗体詩

『木工集』（寛政五年〈一七九三〉序）は如亭三十一歳の時に刊行された最初の詩集である[6]。彼の幼年時代からの友人高岡秀成が寄せた序文により、もともと詩が三百首あまりあったが、「其の前作の未だ変調に及ばざる者は悉く刪り去り（中略）蓋し其の意は精に在りて多きには在らざる」[7]（原漢文）ので、わずか五十一首のみ収録されている。

まず冒頭の「老将」から拗体詩を検討していく。比較のため、『詩律兆』の平仄律の図式を原詩の平仄図の下に示す。原詩の平仄が『詩律兆』と異なる字については、『詩律兆』の平仄を右傍に付記する。粘対位置の破格は太字で表示する。

「老将」　　平十七　仄十一　『詩律兆』の平仄律

少壮談兵軽六奇　●●○○○●○　◓●○○●●○　少壮より兵を談じて六奇を軽んず
英名半生老清時　○○●○●○○　◐○◑●●○○　英名 半生 清時に老ゆ
苦心窮尽孫呉略　●○○●○○●　◓○◓●○○●　苦心して窮め尽くせし孫呉の略をもて
纔試閑窓一局碁　○●○○●●○　◓●○○●●○　纔かに試む 閑窓 一局の碁
（韻字上平四支：奇・時・碁）

起句では仄であるべき第五字が平になっており崩れているが、その崩し方が『詩律兆』（巻八）の「変調・起聯（稿者注：起承句）一」のパターンになっている。「変調」は『詩律兆』では許容範囲以内の破格とされる。『詩律兆』にはこのパターンについて、「四唐宋明皆甚だ多し」（原漢文）とあるように、唐代から明代までよく使われた破格の様式とされ、李白、杜甫、欧陽脩などの詩人らの七首の七絶が例として挙げられている。従って、如亭はそれを失律と認識していなかったと考えられる。

承句の第四字が粘対位置の失律になっている。「老将」は『史記』における漢の陳平、及び春秋時代の兵法家である孫武と呉起の典故を踏まえたものである。起承二句は「若く盛んな年頃、兵法を論じた時、漢の陳平が考え出した奇策を侮ったが、英名を抱えながら半生をこの泰

平の世で無為に過ごしたまま老いてしまった。心を砕いて研究してきた兵法はのどかな窓際で囲碁に使うしかほかの使いようがない」という大意である。承句における「半生」の「生」は「世」に訂正すれば平仄が正しくなる。破格の韻律に託しつつも特別な感情を表す意図は読み取りにくいが、性霊派が推重した「天機一到、固より椎鑿を待たずして定まる」（8）（原漢文）というように熟考せず天然自然の生成の効果が狙われた意識のもとで作詩された可能性はあろう。

更に付け加えると、全体の平仄のバランスを保つために、もし平であるべきところが仄になれば、それと対応して仄であるべきところを平に変える必要がある。いわゆる「拗救」である。王力氏が「「拗」になったら「救」うことができれば、詩病にならない。（中略）拗救は大体以下の二種類ある。一つは句内の「救」である（中略）もう一つは一聯以内の「救」である」（9）と指摘している。右詩において、平仄のバランスを保つため、起句の五字目、特に粘対位置にある承句の四字目は一句以内あるいは一聯以内の「拗救」が必要であろう。しかし、右詩において「拗救」を行うという姿勢は見られない。ところが、『詩律兆』に拗体に関する議論は多くあるが、「拗救」に触れる論はない。如亭が「拗救」という認識を持っていないことが想定されよう。

次に粘対位置以外の失律の詩「雨訪淡浦翁途中即事」（雨に淡浦翁を訪ふ途中の即事）を検討する。

平十三　仄十五　『詩律兆』の平仄律

煙簑雨笠泥藜杖　○○●●○○●◦　◐○◑●●○○　煙簑 雨笠 泥藜杖
曲径平堤趁景経　●●○○●●○　◓●○○●●○　曲径 平堤 景を趁ひて経ぐ
野水無流**緑**一面　●●○○◦●●　◓●◓○○●●　野水 流るること無くして緑一面
小蛙飛上密浮萍　●○○●●○○　◐○◑●●○○　小蛙 飛び上がる 密浮萍
（韻字下平九青：経・萍）

『詩律兆』（巻七）に従えば、起句は七絶の「変調・起聯三」になる。それについて、竹山が「初盛の諸家倶に少なし。中晩及び宋は皆多く用ゆ。白香山最も多し。唯だ明、至って少なしと為る」（原漢文）と指摘している。白居易の霊を祭るために、江湖詩社の同人たちが寛政三年（一七九一）に香山詩社を結成しようとした当時、如亭が作った詩は『木工集』の最後に収録されている。性霊派に詩の神様とされる白居易が右の破格をよく使ったので、如亭は勿論それを失律とは考えなかったであろう。

転句は近体詩の避けるべき「下三仄」を犯している。「下三仄」に関して、寛斎は『談唐詩選』（文化八年〈一八一一〉刊）において以下の如く論じている。

王維ガ酌酒與裴迪七言律ニ（中略）王維ノ此詩ハ、起承転合トモニ拗セシ体ユヘニ、此ノ阿三連ヲモナシタルナリ、若シ此外ニ拗体ナラズシテ、下三連ノ対ヲナシタル詩アラバ、妨ゲ無シトモスベキナレドモ、其体イマダコレヲ見ズ、李于鱗ノ答元美見恵呉紗ノ詩ニ此体アリ、全篇ヲミルニ拗体ナリ、此等ノコト能ク心ヲ用ヒテ、古人ノ作ヲ読ムベシ、孟浪ニ心得タラバ、法ノ外ニ出ツルノ過誤アラン。（10）

寛斎は王維と李攀龍の詩を例に挙げて、両詩はともに拗体詩なので、「下三連」を使っても構わないが、それ以外の場合、「下三連」を使った例を見たことがなく、妄りに使ってはいけないと主張している。寛斎の論によれば、拗体詩と見なすことができる右詩における「下三仄」は許容範囲以内のものといえよう。なお『詩律兆』（巻七）に右詩の転結句の様式「◓●○○|●●●、◐○◑●●○○」は「変調・結聯（稿者注：転結句）二」に載せられ、「四唐宋明皆準用す。但だ甚だ多からざるのみ。世以て声病と為して肯へて用ゐざる者其の非も亦た甚だし」（原漢文）と記され、沈佺期、杜甫、蘇軾などの詩作七例を挙げている。つまり『詩律兆』によると、「下三仄」を含む右のパターンは多数ではないが、唐から明までの著名な詩人も使い、「声病」ではないとされる。

一方、詩意から検討すると、特に注目すべき転句の大意は、野原の流れの上に浮草が密生していて緑一面になり、流れが見えなくなったとなる。破格の「緑」は例えば「青」に変えれば、平声になり、意味はほとんど変わらない。但し、詩人の鋭敏で繊細な感受性にしては「緑」と「青」のイメージが必ず合致するとは限らない。韻律をより重要視する詩人であれば訂正するかもしれないが、韻律に拘らず個人の感覚や経験を優先する性霊派の詩人である如亭は刊行の際になっても、この一字を訂正しなかった。

刊行された如亭の四詩集を調査した結果、「緑」が使われたのは十一箇所、「青」が使われたのは二十一箇所ある。「青」について、「青山」（五箇所）、「踏青」（四箇所）、「青春」、「青楼」（二箇所）、「丹青」、「青銭」、「青蛾」など熟語として使われた十九箇所を除き、残りの二箇所は「倩得閑松静竹青」（閑松静竹を倩ひ得て青し）（「弘福寺小池分韻」『木工集』）及び「更青庭上小青山」（更に青し庭上の小青山）（「夜雨」同）であり、それぞれ松と竹の葉の色、庭の築山の色を指す。水面の色を表す「青」の用例はなかった。一方、「緑」の十一例のうち、水面あるいは深い川の色、流れを描写するのは三例ある。それぞれ「東海旧蕩風吹緑」（東海の旧蕩風は緑を吹き）（「駿州道中食松魚」『如亭山人遺藁』巻一）、「浦口浮家緑幾篙」（浦口の浮家緑幾篙）（「題画其二」同）、「窓外緑流皆画壑」（窓外の緑流皆な画壑）（「夏日幽居其五」同巻三）

である。他に「緑樹」、「鴨緑」のような熟語の例もあるが、多くは形容詞として使われた場合と、草や苔、柳の代名詞として使われた用例である。如亭の語感に即して水面の色を求めるとすれば、おそらく「青」より「緑」のほうが相応しいのではないか。

如亭の作詩姿勢について、秀成の『木工集』に寄せた序に「其の苦吟搆思するに当つては百錬千鍛、一字も苟にせず」（原漢文）と一文字でさえもいい加減にしないという如亭の謹厳な態度が記されている。後述する『如亭山人遺藁』（文政五年〈一八二二〉刊）の頼山陽（安永九年〈一七八一〉―天保三年〈一八三二〉）序にも「山人の詩、法を論ずること極めて密にして、自ら誇るに一字も苟にせず」（11）（原漢文）と同様な言及がある。如亭自身も『詩本草』（文政元年〈一八一八〉自序）の「詩法」段に「李唐の世、士を取るに詩を以てす。之を試帖と謂ふ。五言六韻、是なり（中略）才学の士人、往往之に藉りて其の胸臆を写すも、亦た惟だ此の法より来る。但し五言六韻に比すれば則ち差や粗なるのみ。見るべし、法の欠くべからざる一定此の如くなるを」（12）（原漢文）と唐代律詩の様式を推奨し、「法」つまり詩の韻律を守る必要があると主張している。とすれば、「緑」のような簡単に変更できる字に気付かず訂正しなかったまま刊行させたとは考えにくい。むしろ秀成の序文にその理由の一つが提示されていよう。秀成序に

近世の詩家多くは格律を尚び、而して又た誤るに大声壮語を以て之に当つ。要するに其の作は明人の範囲を出ること能はざるなり。蓋し本の三百篇、国風多くは田畯紅女の口に出づ。其の情を述べ景を賦するに微細にして遺すこと無く、化工の物を肖る如き有り。彼の格律に拘拘たる者は何ぞ能く少しく髣髴たることを得んや。若し必ず格律を以て詩を語らば則ち風人の旨に遠し。（13）（原漢文）

と指摘された如く、近世の詩人が格律を貴び、大げさなことばで作詩するゆえ、明の詩人の枠を出ることができない。秀成は明らかに明の李攀龍らの詩を模倣し、詩の内容より形式を過度に重要視し、現実味や真摯な感情の乏しい詩を多く創作した前代の古文辞派の作詩姿勢を批判している。更に、『詩経』における国風の詩の多くは農夫や機織り女などあまり知識のない人々の口から出たもので、かえって感情に富み、物事を詠じるのも繊細で真実味が溢れたもので、まるで造化が自然を作るようである。格律に拘って作詩すれば、『詩経』の国風のような優れた詩からますます遠ざかってしまうと彼は指摘している。つまり内容を重視するだけでなく、格律に縛られすぎないことこそが大事だと秀成は性霊派の主張を代弁しているのである。

『木工集』の破格率を詩形別で計算すると、五律は五首のうち、拗体詩二首で四〇％、七律は十一首のうち、拗体詩一首で約九％、七絶は三五首のうち、拗体詩が三首で、約九％となる。一見、五律の破格率が高いが、如亭の律詩の詩数がもともと少なく、破格の二首はともに一

字の破格で『詩律兆』の変調に載せたパターンである。言い換えれば、如亭はそれを失律と見なさなかったと考えられる。

三　『如亭山人藁初集』における拗体詩

『如亭山人藁初集』（文化三年〈一八〇六〉序、同七年刊。以下『初集』）に近体詩九四首、古体詩六首が収録されている。葛西因是（明和元年〈一七六四〉―文政六年〈一八二三〉）が寄せた序文に「乙卯より丙寅に至るまで凡そ十二年、得る所の詩千余首、山人其の縄墨に中らざる者を刪りて一百首を得」（14）（原漢文）とある。また巻頭詩「塩浜元旦」の題注に「余が詩、法を改むるの後、稿を取りて尽く焚く。但だ乙卯より丙寅に至りて僅かに百首を存す。是れ初集と為し、亦た惟だ其の間の時日を記すのみ」（15）（原漢文）とある。以上から如亭が詩法を変えた後（16）、三十三歳から四十四歳までの千首以上の詩作から百首を選び、『初集』として刊行したことがわかる。

『初集』における拗体詩のうち、「赤羽移居」（赤羽に居を移す）は粘対位置における五字が破格になり、粘対位置の拗字が最も多い一首である。

「赤羽移居」　平十九　仄九　『詩律兆』の平仄律

新買城南水北廬　○●○○●●○　◐●○○●●○　新たに城南水北の廬を買ひて

軽舟搬得遠移居　○○○●●○○　◐○◑●●○○　軽舟（はこ）搬び得て　遠く居を移す

茶竈花瓶非長物　○●○○○○●　◐○◐●○○●　茶竈（さそう）　花瓶　長物に非ず

誰言家具少于車　○○○●●○○　◐●○○●●○　誰か言ふ　家具　車より少なしと

（韻字上平六魚：廬・居・車）

江戸前期の「一三五不論」という平仄律によれば、承句は破格ではないが、『詩律兆』によれば、承句の一字目と三字目の平仄が反対になるべきなので、一字の破格になっている。但し、承句の破格のパターンは『詩律兆』（巻八）の変調に載せられ、「此れ熟爛の調、唐宋明皆甚だ多し」（原漢文）とされる。同時に、王昌齢、李商隠、常建、蘇軾、王世貞などの七例が挙げられる。つまり如亭は承句を破格と意識していなかった可能性が考えられる。

転句の二、四字目、及び結句の二、四、六字目は粘法・反法を守っていない。全体として、平が十九文字、仄が九文字で、平仄のバランスが崩れている。右詩は如亭が信州から江戸に帰った後、江戸の町の南、赤羽川の北で新居に移った時の作と思われる。転句は茶を煮る竈や花瓶などは私にとっては無用の物ではないという。「茶竈」と「花瓶」の順序を入れ替えれば、意味が変わらず失粘しなくてすむ。結句は揖斐氏の指摘した通り、唐・孟郊の「借車」（車を借る）の句「借車載家具、家具少於車」（17）（車を借りて家具を載すれば、家具車より少なし）を踏まえている。結句の破格が孟郊の句をそのまま踏まえたものだとしても、転句にわざと拗句を使う必要性は読み取りにくい。但し、結句の平仄に合わせるために、わざと転句も破格させた可能性は否定できない。

更に、転句の「長物」の「長」は平仄両方の発音がある。「よけいなもの。役に立たないもの」とされる「長物」の場合は一般的に平声として発音する。しかし、江戸時代の詩学書において、平仄両方可能の字について混乱が見られる。例えば、「長」ではないが、「思」字について、鷹見爽鳩の『詩筌』（享保七年〈一七二二〉自序）（18）において、平声とする例は「遥思、相思、尋思、旅思」、仄声とする例は「春思、所思、久思、帰思、郷思、客思」とある。爽鳩の「思」の平仄に関する判断基準はやや見出しにくいが、如亭の師分にあたる山本北山は『作詩志彀』（天明二年〈一七八二〉序、同三年刊）に「思ノ字、思ト云トキハ仄ナル」（19）と明確に指摘している。従って、如亭詩における「長」が仄声として使われる可能性が全くないと断定できない。「長」が仄声であれば、右詩は「拗格」詩になる。「拗格」詩は寛斎の拗体詩の最大の特徴である。如亭の「拗格」詩については後述する。

『初集』において破格の句数と字数が最も多いのは「題雲室上人画山水」（雲室上人の画山水に題す）という題画詩である。

平三　仄十七　『詩律兆』の平仄律

筆墨与道化　●●●○●　●●○○●　筆墨は道と化す
世眼只混侖　●○●●○　○○●●○　世眼（せがん）は只だ混侖（こんろん）
妙処我欲辯　●●○●●　●○○●●　妙処　我　弁ぜんと欲するも
吾口已忘言　○●●○○　●●●○○　吾が口は已に言ふことを忘る
（韻字上平十三元：侖・言）

『詩律兆』には五言絶句の平仄図を載せていないが、「凡則」に「絶句は律体の半截なり。故に五七言の恒調、皆全く律と同じなり」（原漢文）とあるように、五絶の平仄律は五律の半分にあたるとされる。それによれば、右の詩は四句ともに韻律が崩れている。一句目と三句目は全て仄になり、当然近体詩の忌む下三仄を犯している。全体として、平が三、仄が十七で、近体詩としては異例の仄が非常に多い詩である。粘対位置は合計四字の破格になる。

右詩は如亭の現存する詩の中で最も早い五言絶句の作である。享和二年、如亭は信濃出身の儒者・画僧雲室主宰の詩画兼修の小不朽社に参加した[20]。如亭が一時江戸にもどって文化元年の秋、また信州に遊歴に発った。江戸に滞在した期間を考えると、この一首は享和二年つまり小不朽社に参加した頃、作詩された可能性が高い。なお、現存詩集から確認すると、この時期から、五言絶句及び古体詩が始めて詩集に現れた。

五言絶句に関して、第一章の第一節の②『初学詩法』は、袁宏道の「五言絶句は、拗体を貴ぶ」という説を引用している。⑤『諸体詩則』（以下⑤『詩則』）は「按ずるに、五言絶句は漢魏の楽府より始り、故に調の古を貴ぶ。凡そ調の古を貴ぶは、率ね拗体なり」（原漢文）という。前代古文辞派の太宰春台（延宝八年〈一六八〇〉―延享四年〈一七四七〉）は『斥非』（延享元年〈一七四四〉刊）で「五言絶句は、拗体を嫌はず、高古を貴ぶ」（原漢文）と指摘している。なお、竹山が『詩律兆』の「凡則」で「五絶の変調に至っては、全く是れ古風、拘束すべからず」（原漢文）と記している。寛斎は『談唐詩選』において「五絶ノ拗体ハ、易水送別、（中略）答人ノ十首ナリ」と五絶の拗体詩例を示している。以上のように、五言絶句が韻律のより自由な古風調を追求するのは当時学派をこえて一般的な認識だと言える。とすれば、「題雲室上人画山水」は古風調の拗体五言絶句として韻律が崩れるのがむしろ当然であろう。

また同じ五絶の題画詩「偶作松竹二図因題其二」（偶松竹二図を作る。因つて題す。其の二）は近体詩では稀な仄韻を踏んでいる一首である。これが如亭現存詩集の中で最早、かつ『初集』における唯一の仄韻詩である。

「偶作松竹二図因題其二」　平九　仄十一

闊葉意蕭蕭　　●●●○○　　闊葉　意蕭蕭たり
細竿如生鉄　　●○○○●　　細竿　生鉄の如し
満山揺落時　　●○○●○　　満山　揺落の時
此君独有節　　●○●●●　　此の君　独り節有り

（韻字入声九屑：鉄・節）

江戸時代の詩学書において管見の限り、仄韻詩の基本形の図式はなかった。粘対位置のみを考察すれば、承句の四字目、結句の二、四字目が破格になっている。結句は「下三連」を犯した。起句のみ律句である。

仄韻詩に関して、⑤『詩則』において「古体を貴び、故に古今平仄に拘らず」（原漢文）と記されている。『詩律兆』（巻九）にも「仄韻近体に入ると雖も、猶古風と伍し、声律往往にして純ならず。例用も亦多からず」（原漢文）と類似した説が記されている。寛斎が『談唐詩選』で「岑参ガ酒泉太守、送劉判官、無名氏カ胡笳曲等ハ、ミナ仄韻ナルユヘニ、声律モ亦整正ナラズ」と記している。以上から、五絶と同様、仄韻詩の韻律がよく崩れたことも当時諸家の共通の認識だとわかる。

『初集』の拗体詩を計算すると、五絶三首のうち、二首が拗体詩で破格率が最も高く、約六七％となる。五律は二首のうち、一首が拗体詩で五〇％となる。七絶七五首のうち、三首が拗体詩で四％となる。七律は十四首のうち、一首が拗体詩で約七％となる。五言近体詩の破格率は非常に高いが、全体詩数が少ないことはまず注意が必要であろう。また五絶あるいは仄韻詩は、先述したように古風を求めるため韻律をよく崩したのは当時の一般的な認識である。

なお、五律の拗体詩「勾臺嶺画秋風細雨山澗小雪二図其二」は破格が一字で、かつそのパターンが『詩律兆』（巻一）の変調に載せられている。つまり如亭はそれを破格と意識していなかったと考えられる。

四　『如亭山人遺藁』における拗体詩

『如亭山人遺藁』（以下『遺藁』）は文政五年〈一八二二〉に刊行され、頼山陽の序と梁川星巌の跋が寄せられている。近体詩一八〇首、古体詩十五首で、総百九十五首となる。『初集』と同様に古体詩と近体詩の各詩形が揃っており、古風調の五絶の拗体詩は十三首、破格率が六八％で最も高い。先述したように五絶は古風調を追求して韻律がよく崩れるので、以下、五絶以外の拗体詩を検討する。

七絶の拗体詩は「春寒」（巻二）、「題画其二」（巻三）以外は全て二字以内の破格である。拗字の最も多いのは次の「題画其二」である。

「題画其二」　平十四　仄十四　『詩律兆』の平仄律

不求写得合時宜　●○●●●○○　◐○◑●●○○　求めず 写し得て時宜に合するを
何管世間人不知　○●●○○●○　◓●○○●●○　何ぞ管せん 世間 人の知らざるを
唯求筆筆帰平正　○○●●○○●　◓●◓○○●●　唯だ筆筆 平正に帰せんことを求むるのみ
画法君看亦我詩　●●○○●●○　◐○◑●●○○　画法 君看よ 亦た我が詩なるを
（上平四支：宜・知・詩）

起・承句は粘対位置以外の合計三字の破格になっている。平仄のバランスを保つために、起句一字目と承句一字目、なお承句三字目と五字目とのそれぞれ平仄の入れ替えと見なしてもよいであろう。また起・承句のパターンは共に『詩律兆』（巻七）の変調に載せられているので、如亭がそれを破格と意識していなかった可能性は考えられる。

転句は失粘になっているが、後半のみを見ると、『詩律兆』の七絶偏格（仄起）の後半二句の基本形と一致し、かつ完全な律句で構成されている。また一首全体に平対仄は十四対十四でバランスが保たれている。『詩律兆』（巻九）において、句内の拗字すなわち「変調」が認められる範囲で、右のように前半が正格の平仄配置で、後半が偏格のそれとなる様式は「前正後偏体」という「拗格」と分類されている。「拗格」とは、聯と聯の間が失粘になるが、各聯以内を見ると、完全な律聯・律句で構成されていることを指す。「拗格」詩は寛斎の拗体詩の最大の特徴である。刊行された彼の詩集における拗体律詩三六首のうち、ほぼ一字程度の破格の拗体詩以外、「拗格」詩は七首ある[21]。「拗格」詩において失粘によって、詩意の転換を近体詩における一般的な「起承転合」より一層強めている寛斎の意図が推察できる。

『詩律兆』において「前正後偏体」という拗格詩の用例として、李白、杜甫、白居易、杜牧、蘇軾、黄庭堅、李夢陽、王世貞など唐・宋・明代の詩人の作一二〇例が挙げられている。そのうちの七例は寛斎の『談唐詩選』にも載せられている。『談唐詩選』の七例を検討すると、いずれも詩意の転換が前後の失粘によって行われたことが看取できる。例えば、賈至の「西亭春望」

日長風暖柳青青　日は長く風は暖かにして柳青青たり
北雁帰飛入窅冥　北雁帰り飛んで窅冥に入る
岳陽城上聞吹笛　岳陽城上笛を吹くを聞けば
能使春心満洞庭　能く春心をして洞庭に満たしむ

の起・承句は春景色を描写している。転・結句は詩人が笛の音を聞く心情を表している。

如亭詩に戻ってみると、前半は、画を書くのは時代の好みに合うようにと求めず、世間の評判も気にしないという対外の姿勢を示している。後半は、ただ端正な筆遣いを求め、絵を書くことは私の詩を詠むことと同じだ、と内省的な態度を示している。勿論絶句における転句はもともと詩意の転換するところで、わざわざ拗格を利用しなくても詩意を転換させることができる。また絶句の元来の韻律に合わせようとするなら、例えば「唯求」と「筆筆」と、「画法」と「君看」とそれぞれ語順を入れ替え、「平正」を「雅正」に、「我詩」を「吾詩」に訂正すれば絶句の元の韻律にかなう。しかし、如亭はそのように訂正するより、「拗格」を選択した。右詩において寛斎からの影響が看取できよう。

『遺藁』の拗体詩をまとめると、七絶は総一四〇首のうち、拗体詩が十一首で約八％となる。七律の拗体詩はなかった。五絶は総十九首のうち、拗体詩が十三首、約六八％で最も高い。五律は三首のうち、拗体が一首で約三三％となる。五言詩のほうは破格率が高いように見えるが、五絶は先述したように古風に近いので、韻律がよく崩れる。五律はもともと詩数が少なく、破格のパターンは『詩律兆』または寛斎の論によれば、許容範囲内とされる。

おわりに

三詩集を詩形別に改めて計算すると、七絶は二五〇首のうち、拗体詩が一七首で約七％となる。七律は四三首のうち、拗体詩が二首で約五％となる。五絶は二二首のうち、拗体詩が一五首で約六八％となる。五律は十首のうち、拗体詩が四首で四〇％となる。五絶が古風調を貴ぶのは前述した。五律拗体詩の四首は全て『詩律兆』の変調に載っている形式である。つまり四首とも許容される破格の様式とされる。七絶と七律の破格率は十％以下となる。付言すれば、本論の対象から外した竹枝詩集『吉原詞』の合計二十首のうち、訂正しにくい固有名詞の破格を含めて僅か二首合計四字のみの破格になる。全体的に見ると、如亭の作詩姿勢は韻律を最大限に守る範囲で自分の感情や生活を素直に表現したと言えよう。

そもそも個人の感情や感覚を最優先する性霊派詩人にしても韻律を勝手に破るというわけではない。むしろ韻律を重要視するのは性霊派詩人の共通する認識として指摘できる。刊行された寛斎の両詩集における拗格以外の拗体律詩についていえば、『寛斎先生遺稿』（文政四年〈一八二一〉跋、同刊）の一首のみ二字の破格になるほか、すべて一字のみの破格となる。如亭詩における「緑」や「茶竈花瓶」が示したよ

うに、各拗字について、思いついたままのより自然な詩語を使うため、または典拠を明示するためなど、いろいろな工夫や拘りが看取される。

詩論の面からいうと、同じ寛斎の弟子である大窪詩仏（明和四年〈一七六七〉―天保八年〈一八三七〉）が『詩聖堂詩話』（寛政十一年〈一七九九〉刊）に「梅外、詩を作る、毎に新裁を出だす、然れども性疎放にして、動もすれば平仄失粘する者有り、余梅外が詩を読む毎に、必ず先づ其の失声を正す」（22）（原漢文）と示したように、詩仏は同じ江湖詩社の盟友小島梅外の詩を読むたびに必ずその破格のところを訂正する。如亭は『随園詩話』の序文に「唐なる者は詩法の正門大路なり。唐詩を以て士を取る。詩定制有り、合ふ者之を取る。合はざる者之を黜く。其の法得て学ぶべきなり」（23）（原漢文）と韻律正しい作詩法を学ぶべきだと主張している。

但し、性霊派の韻律重視は自分の真情を曲げても無理やりに韻律に合わせるものではない。寛斎が『詩燼』において「若し微かに犯す所有るも、擯（しりぞ）けて問はず」と主張しているように、あくまで「自己真性ノ詩ヲ作ル」（24）（『作詩志彀』）うえでのものである。山本北山が前代の古文辞派を強く批判したのは韻律に過度に拘る点である。更に北山は韻律が「厳刻ニ過ルトキハ、辞意促迫シテ、精神ヲ失ヒ、性霊ニ発スルコト能ズ、大ニ詩道ニ乖ク。詩道ハ性霊ヲ主トス。格律ヲ主トスベカラズ。袁中郎コヽニ見ルコト有テ、格式ヲ寛ス。寛シト雖ドモ、古今一定ノ格ヲ捨ルニ非ズ（中略）故ニ能ク只寛ニシテ、拘束セラレザルトキハ、辞意始テ暢ベシ」（『作詩志彀』）と主張している。如亭の実作は以上の自派の論に基づいたものといえよう。

注

（1）揖斐高「江湖詩社と遊里詞―江戸詩壇の革新をめぐって」『国語と国文学』51（3）（5）、至文堂、一九七四年。新稲法子「江湖詩社の桜花詠」『待兼山論叢・文学篇』（25）、大阪大学、一九九一年。中島貴奈「柏木如亭論―「清新」の方法」『国語国文』68（12）、中央図書出版社、一九九九年。など。
（2）山本嘉孝「山本北山の技芸論――経世家による古文辞説批判――」『詩文と経世』名古屋大学出版会、二〇一一年十月、三〇三―三二五頁。
（3）丸井憲「五言拗律はいつ発生したのか」『唐詩韻律論』、研文出版、二〇一三年、五一頁。
（4）丸井憲「五言拗律の系譜――方回『瀛奎律髄』の「拗字類」を手がかりに――」同右、九四頁。
（5）本論第四章参照。
（6）揖斐高訳註『柏木如亭詩集2』平凡社、二〇一七年、二九二頁。如亭の略年表による。
（7）揖斐高訳註『柏木如亭詩集1』平凡社、二〇一七年、一七頁。
（8）菊池五山『五山堂詩話』巻一（五九条）、文化四年刊。国書データベース国文研日本漢詩文蔵。
（9）王力著『漢語詩律学』、新知識出版社、一九五八年、九一頁。稿者訳。
（10）国書データベース新潟大佐野蔵。

(11)国書データベースお茶大図蔵。
(12)国書データベース国文研日本漢詩文蔵。
(13)前掲7、一六頁。
(14)前掲7、一二〇頁。
(15)前掲7、一二八頁。
(16)前掲7、二八四-二八五頁。揖斐氏が『柏木如亭詩集1』の解説において「詩法転換後も中唐の白居易や、楊万里・陸游・方岳をはじめとする南宋詩を尊重する如亭の詩風は継続していた（中略）南宋詩から唐詩風へと変化したという因是の指摘は正確さを欠いている」と指摘している。
(17)前掲7、一八五頁。
(18)国書データベース国文研日本漢詩文蔵。
(19)中村幸彦、揖斐高等校注『近世文学論集』日本古典文学大系94、岩波書店、昭和四一年、二九三頁。
(20)前掲6。如亭略年表による。
(21)寛斎の拗格詩について本論第四章が参照されたい。『寛斎先生遺稿』における七律一首のみ二字の破格になり、それ以外の拗体詩は全て一字の破格である。拗格詩は別次元の問題なので拗字で計算するものではない。
(22)国書データベース新潟大佐野蔵。
(23)袁枚撰『随園詩話』文化元年〈一八〇四〉山本北山、大田錦城等序、享和三年〈一八〇三〉柏木如亭序。国書データベース国文研日本漢詩文蔵。
(24)山本北山著『作詩志彀』天明二年〈一七八二〉序、同三年刊、国書データベース国文研鵜飼蔵。

附録　柏木如亭の拗体詩

凡例：三詩集の近体詩は合計三二五首ある。詩題の後、（　）内で詩形と破格の種類を表示する。粘対位置の破格は×、下三平は△、下三仄は▲で表記する。韻を踏み落としたのは「韻」で表記する。同じ記号が一つ以上ある場合、その破格の数を表す。

『木工集』総五一首（七絶三五首、七律一一首、五律五首）

拗体六首：七絶三首、七律一首、五律二首

詩題：「老将」（七絶、×）、「冬夜即事」（七絶、×××）、「雨訪淡浦翁途中即事」（七絶、▲）、「歳莫書懐」（七律、×）、「贈立人帰自信中」（五律、▲）、「寄題菅伯美所居」（五律、×）

『如亭山人藁初集』近体詩総詩数九四首（七絶七五首、七律十四首、五絶三首、五律二首）

拗体七首：七絶三首、七律一首、五絶二首、五律一首。

詩題：「賃居其二」（七絶、×）、「過桔梗原」（七律、×）、「赤羽移居」（七絶、×××××）、「十日」（七絶、▲）、「題雲室上人画山水」（五絶、×××▲▲）、「偶

作松竹二図因題其二」（五絶(仄韻)、×××）、「勾臺嶺画秋風細雨山澗小雪二図其二」（五律、×）

『如亭山人遺藁』近体詩総詩数一八〇首（七絶一四〇首、七律一八首、五絶一九首、五律三首）

拗体二五首：七絶一一首、五絶一三首、五律一首。

詩題：「中秋松蔭大夫招飲」（五律、▲）、「吉備雑題其四」（七絶、×）、「送林生」（七絶、韻）、「題画其二（巻一）」（七絶、××）、「遠行」（七絶、×韻）、「壬申中秋」（七絶、×）、「画成付价、途中失去、再画一幟、戯附一絶以博苕華子一粲」（七絶、×）、「池寛蔵飛雲楼」（七絶、▲）、「春寒」（七絶、×××××）、「絶句其二」（七絶、××）、「題画其一」（五絶(仄韻)、×××▲）、「題画其二」（五絶、×）、「題画其四」（五絶、▲）、「題画其六」（五絶(仄韻)、×××▲▲）、「題画其七」（五絶(仄韻)、×××▲▲▲）、「題画其九」（五絶(仄韻)、×××）、「題画其十」（五絶、×）、「題画其十一」（五絶(仄韻)、×××五▲）、「題画其十二」（五絶、拗格）、「三月二十三日風日初美高蓬庵勧余十二洲看桃花蓬庵云洲阿雅河中一孤島也広十餘里満島灼灼如雲錦惜罕賞者乃命舟与饌以往」（七絶、×）、「題画其二（巻三）」（七絶、拗格）、「黒谷別院作其一」（五絶(仄韻)、×××）、「黒谷別院作其二」（五絶(仄韻)、××）、「黒谷別院作其三」（五絶(仄韻)、××△）、「黒谷別院作其四」（五絶(仄韻)、×）

終　章

本論文は、江戸時代の音韻規則及び失律に対する認識を解明した上で、江戸中期の古文辞派と江戸中後期の清新性霊派の代表詩人の詩作における平仄の実態と失律・拗体詩の特質を考察してきた。以下、各章の内容につき、改めてその概要をまとめることとする。

第一章「江戸時代の平仄律及び失律に関する認識」では、まず『日本詩話叢書』を中心に、江戸時代の近体詩の平仄律を明らかにした。江戸前期（十七世紀）の平仄律は一、三、五字目の平仄が自由とされる。すなわち、律詩の最低限の条件、いわゆる「二四不同、二六対」あるいは「一三五不論」が守られている。なお首句の押韻が自由とされる。首句以外の奇数句の句末の平仄が規定されている。江戸中期（十八世紀）以降の平仄律は前期の規則を含めた上、「孤平」と「下三連」を避ける方向に整備されている。首句の押韻について、原則として七言詩は押韻し、五言詩は押韻しない。前期と中期以降の平仄律の最大の相違は「孤平」と「下三連」を避けるかどうかというところにある。

次に失律や拗体について当時の各詩学書における詩論を考察した。江戸前期の論は量的に少なく、前期の代表として考察した『初学詩法』は中国の諸家の論を引用することに止まっている。中期に入ると、拗体に関する論争が盛んに行われたようになった。中期前半、古文辞学を尊重する松井河楽と林東溟を代表とする論は原則的には拗体禁止、とりわけ初学者が正しい韻律に従うべきだという主張をとる。江戸中期の半ば頃、平仄律の整備とともに、拗体の様式に対する認識も以前よりずいぶん明確になってきた。例えば『詩律兆』において、拗体を「拗格」と「変調」と二分し、詳細な考察を加えている。竹山や春台を代表とする論においては、初学者が拗体を避けるべきだと主張するが、拗体に関して、春台の場合は「佳境」、「佳句」に遇えば使ってよく、竹山の場合は古人の用例が多ければ拗体を使っていいというある程度許容する立場をとる。中期後半になると、古文辞派が退場し、北山と寛斎を代表とする性霊派の論は初学者が拗体を避けるべきだという主張はなくなり、作詩は韻律に縛られることなく、自分の実感実情を最優先すべきだと主張する。

総合的にみると、時代が下るにつれて、平仄律が厳密に規定されるようになるとともに、拗体に対する寛容度がますます高くなっていったのである。平仄律の厳密化の過程は漢詩に対する認識の深化及び詩壇の成熟と見なしうる。なお拗体詩への寛容さの増加は韻律の混乱という結果をある程度招いたものの、作詩人口の増加・多様化を促進させたという積極的な面もある。その中で、性霊派の果たした歴史的な役割は看過できないであろう。

第二章『徂徠集』の律詩における荻生徂徠の韻律意識では、『徂徠集』における五言律詩・七言律詩の平仄を精査し、徂徠の韻律意識を考察した。『徂徠集』において、「孤平」と「下三連」を避ける後代の厳密な平仄律に合致した律詩は、五律総百二十三首のうち、五十一首あり、約四一％、七律総百三十八首のうち、九十九首あり、約七二％を占める。「孤平」については、五律には四十七箇所、七律には二箇所

ある。「下三連」については、五律には三十九箇所、七律には二十四箇所ある。徂徠の時代には平仄律がまだ厳密に整備されていなかったとはいえ、作詩の難易度の高い七律の半数以上が後代の厳密な韻律に合致したこと、徂徠自身が下三連に言及したこと、彼が唐話に親しんでいたことから考えると、徂徠は後代の厳密な平仄律を知っており、技術的にもそれに従って作詩できると判断してよいであろう。しかし、詩集には律詩の最低限の条件である粘対律も守っていない詩がある程度存在していることから、徂徠が韻律に過度に拘るとはやや言いにくい。

失律の詩に関して、粘対律を破る「又得賒字」詩のように、平仄のバランスを保つために、一首全体の平声の字数と仄声の字数を同じように調整したり、「孤平」と「下三連」を犯した「驄馬」詩のように、頷聯の対句に対応して下三連を対にして使ったり、聯内の平仄の均衡を保つために上句の平仄を下句においてひっくり返したりするという徂徠の精緻な調整が窺える。また、近体詩の定式とは全く別趣の韻律を積極的に試みようとして、吟詠する対象の個性に対応して仄韻詩を作り、詩意の転換を強化するために拗格を利用し、緊張感を表現しようとして特異な平仄配置で「観猟」詩を作ったりするように、近体詩の可能性をいろいろと模索する徂徠の作詩姿勢が看取できる。

韻律と詩語との優先順位を考えると、徂徠は、律詩の韻律を厳守するより、詩語の選択、すなわち表現の微妙な「文（あや）」を優先すると考えられる。よって徂徠の格調説には典雅含蓄な「修辞」（詩語）や「高華雄渾」な詩風が含まれるが、近体詩の韻律は必ずしも含まれるとはいえない。とすれば、後代の古文辞派の形式主義批判は徂徠詩の韻律の面には適用できないと言えよう。

第三章「『南郭先生文集』の律詩における服部南郭の韻律意識」では、『詩律兆』の平仄律に従い、『南郭先生文集』（以下『文集』という）初編から四編までの律詩の平仄を調査し、各編の失律の様式を明らかにして南郭の韻律意識を考察した。初編において五言律詩総七十四首のうち、失律の詩は四十六首ある。失律の種類を見ると、粘対位置、つまり二、四字目の失律は三箇所、孤平は四十九箇所、下三平は七箇所、下三仄も七箇所となる。失律の様式が孤平に集中していることがわかる。七言律詩総八十八首のうち、失律の詩は三首ある。そのうち、粘対位置の失律と孤平はなく、下三平は三箇所、下三仄は一箇所ある。初編の段階、孤平と下三連が重大な失律であることはまだ一般的な認識になっていない。南郭も同様な認識を持っているという可能性は考えられる。

初編と比べて、『文集』の二編以降、明らかに変化したのは孤平の減少である。初編の四十九箇所に対して、二編には一箇所のみ、三編には一箇所のみ、四編には全くなくなっている。また二編以降、新たに出現したのは拗格詩、常套拗換である。それは律詩の特別な存在形式として認識されるようになったと考えられる。三編以降、下三平と下三仄の数が逆転していることから、南郭は近体詩において下三平が下三仄より重大な失律であると意識するようになったと考えられる。

律詩の最低条件である粘対律の失律が『文集』を通じて存在する。粘対位置の破格のところは、平仄の入れ替えによって平仄のバランスを

保たせるように調整したりするような南郭独自の工夫が窺える。なお五律において、三編以降、粘対律の失律が増加していることから、作詩の手腕が円熟するとともに、平仄に縛られず、より自由自在に作詩するという南郭の姿勢も看取できよう。

『文集』の初編から四編までの考察を通して、南郭の韻律に対する認識が深化することがわかる。第一章で論じたように、江戸中期（十八世紀）に入ってから平仄律がだんだん厳密化され、十八世紀中葉、後代のより精密な平仄律がほぼ定着している。そういう漢詩界の韻律意識の深化はちょうど十八世紀前半の詩壇で大いに活躍した南郭という一詩人の身の上に反映されるといえよう。

第四章「市河寛斎の拗体詩――拗格詩の利用――」では、『詩律兆』の平仄律に準じて寛斎の古文辞時代の詩集『寛斎摘草』（天明六年〈一七八六〉序、同刊）及び詩風転換後の詩集『寛斎先生遺稿』（文政四年〈一八二一〉跋、同刊。以下『遺稿』）における律詩を精査し、両詩集における拗体詩を考察し、寛斎の詩論と結びつけて彼の韻律意識及び拗体詩の特徴を論じた。

両詩集における拗体詩は拗格詩とそれ以外の拗体詩と二分できる。拗格詩以外の拗体詩についていえば、『遺稿』の一首のみ二字の破格になるが、他はすべて一字のみの破格となる。各拗字は出典を明示するため、または読者にわかりやすいような表現とするためなどの寛斎の工夫や拘りが看取できる。寛斎の拗体詩の最大の特徴は詩意の転換を拗格の利用によって実現させた拗格詩の創作にある。制限の多い律詩で失粘することによって、詩意の転換を一般的な「起承転合」より一層強める意図が推察できる。寛斎にとって、拗格詩は失律ではなく、律詩として合法的な存在である。また寛斎の拗格詩は先例を強く意識する作もあり、彼の独自の発展性が見られる作もある。全体的にみると、実作の面でも詩論の面でも古文辞時代の寛斎の韻律意識と性霊派時代のそれと一貫した部分が認められる。寛斎の詩風は転換したが、韻律の面においては、変化は起こらなかったと結論付けられよう。

第五章「柏木如亭の拗体詩――韻律重視と自己表出――」では、『詩律兆』の平仄律を基準に刊行された如亭の三詩集『木工集』（寛政五年〈一七九三〉序）、『如亭山人藁初集』（文化三年〈一八〇六〉序、同七年刊）、『如亭山人遺藁』（文政五年〈一八二二〉刊）における近体詩合計三二五首の平仄を精査し、当時の詩論に照らして如亭の拗体詩を検討した。

全体的に見ると、如亭の拗体詩創作は韻律を最大限に守る範囲で自分の心情や生活を素直に表現したと言える。そもそも個人の感情や感覚を最優先する性霊派詩人にしても韻律を勝手に破るというわけではない。むしろ如亭自身や彼と同門の大窪詩仏の詩論から韻律を重要視する姿勢は性霊派詩人に共通しているところが看取できる。但し、性霊派の韻律重視はあくまで個人の真実な感情を尊重するうえでのものと窺える。

以上のように、本論文は『日本詩話叢書』を中心に江戸時代の平仄律及び失律に関する認識を把握した上で、格調詩と性霊詩における平仄

の実態について四人の詩人の近体詩を通して考察を行った。寛斎詩と如亭詩と比べて、徂徠詩と南郭の『文集』初編の詩は、孤平と下三連が明らかに多い。とりわけ孤平の数が非常に多い。南郭の『文集』二編以降及び寛斎詩と如亭詩において孤平がほとんど見られない。また下三連について、徂徠詩と南郭の『文集』二編までは下三仄より下三平のほうが多い。南郭の『文集』三編と四編において下三平が下三仄より少なくなった。寛斎詩における下三平は下三仄より少ない。如亭詩においては、古風調を追求する仄韻の五絶における一箇所以外、下三平はない。第一章で論じたように、徂徠と南郭以前の詩学書においては、孤平と下三連はまだ重大な失律と見なされていない。また近体詩において下三平が下三仄より好まれないこともまだ一般的な認識になっていない。よって孤平と下三連に対する徂徠と南郭の認識は当時の一般的な認識に近いと考えられる。但し、春台との孤平に関する論争と実作から見ると、南郭はちょうど漢詩の認識の変化の渦中にあると推測できよう。

更に、近体詩の最低条件である粘対律の破格は徂徠詩にはやや多いが、他の三人の詩作には大差はない。南郭の『文集』の各編に次第に増加する傾向が見える。寛斎の詩風転換前後は、彼の詩論における韻律に対する認識も実作における韻律の様相もほぼ一貫している。従って、格調詩は韻律に過度に拘るとは言えない。韻律への影響は、詩派の文学主張より、漢詩の韻律に関する時代の認識によるほうが大きいと結論付けられよう。

最後に、残された課題と今後の展望について記したい。本論文は「江戸漢詩形式論」と題してはいるものの、その実、専ら関東地方の古文辞派の格調詩と清新性霊派の性霊詩を論じてきた。詩作の調査は四詩人の詩集しか取り上げていない。序章にも述べたように、データ上の少なさが本論文の最大の不足点であることは否めない。江戸時代全般の韻律の実態を明らかにすることはできていないが、当時の様相を垣間見ることができたかと思う。江戸時代全般を論じるためには、本論文で触れていない古文辞派と性霊派の他の詩人の詩作の調査も必要である。また学問の系統が異なる関西地方の詩人ら及び儒者世界以外、公卿や僧侶の世界における詩人らの詩作の調査も必須である。更には、本論文は主に句内の平仄を検討したが、仄韻詩も興味深い韻律の問題で丁寧に分析する必要がある。残された課題はあまりにも多いが、本論文を今後の江戸漢詩形式論研究の端緒と位置づけて終章を閉じることとする。

参考文献

浅山佳郎「服部南郭の「詩」の意識――徂徠と南郭の詩経観をめぐって――」『上智大学国文学論集』（18）、上智大学国文学会、一九八五年

池澤一郎「江戸文人における『文選』受容――服部南郭から大田南畝へ――」『江戸文人論』汲古書院、二〇〇〇年

池澤一郎『雅俗往還：近世文人の詩と絵画』若草書房、二〇一二年

池澤一郎「枕山と如亭：放浪詩人の系譜」『国文学研究』（175）早稲田大学国文学会、二〇一五年

揖斐高『江戸詩歌論』汲古書院、一九九八年

揖斐高『遊人の抒情：柏木如亭』岩波書店、二〇〇〇年

揖斐高『江戸の詩壇ジャーナリズム：『五山堂詩話』の世界』角川叢書19、角川書店、二〇〇一年

今中寛司、奈良本辰也編『荻生徂徠全集』第一巻、河出書房新社、一九七三年

今中寛司『徂徠学の史的研究』思文閣、一九九二年

岩橋遵成『徂徠研究』関書院、一九三四年

梅谷文夫「服部南郭の韜晦――蘐園亜流の性格形成の一契機――」『一橋論叢』（54-2）日本評論社、一九六五年

埋田重夫『白樂天研究：詩語と修辭』汲古書院、二〇二〇年

小川環樹訳注『論語徴』（東洋文庫575）平凡社、一九九四年

小川環樹『唐詩概説』岩波書店、二〇〇五年

加藤国安「杜甫の「拗格七律」」『日本中国学会報』（32）日本中国学会、一九八〇年

興膳宏「杜甫と七言律詩――ことに拗体詩について――」『中国文学報』（83）京都大学中国文学会、二〇一二年

小財陽平「性霊派の詩人と『聯珠詩格』：『晩晴吟社詩』を起点として」『国語と国文学』（94―11）明治書院、二〇一七年

小島康敬『徂徠学と反徂徠』（増補版）ぺりかん社、一九九四年

合山林太郎『幕末・明治期における日本漢詩文の研究』和泉書院、二〇一四年

合山林太郎「近世期日本における袁中郎の受容とテキストの問題――山本北山一派の動向を中心に――」『雅俗』（15）、二〇一六年

澤井啓一、岡本光生、相原耕作、高山大毅訳注『徂徠集序類』（全2巻、東洋文庫877、880）平凡社、二〇一六年（第1巻）、二〇一七年（第2巻）

白石真子『太宰春台の詩文論――徂徠学の継承と転回』笠間書院、二〇一二年

新谷雅樹『詩本草』と柏木如亭」『藝文研究』（54）慶応義塾大学藝文学会、一九八九年
新谷雅樹「遊仙枕上ノ一夢ナルカナ――柏木如亭の『吉原詞』について――」『藝文研究』（87）慶応義塾大学藝文学会、二〇〇四年
杉下元明「柏木如亭と中・晩唐の詩人たち」『太平余興』（3）太平書屋、二〇一八年
鈴木健一『江戸詩歌の空間』森話社、一九九八年
高木正一「律詩の形成と完成」『六朝唐詩論考』創文社、一九九九年
高島俊男「初唐期における五言律詩の形成――特にその平仄配置について――」『日本中国学会報』（25）日本中国学会、一九七三年
高橋博巳「文人社会の形成」『岩波講座日本文学史第9巻18世紀の文学』岩波書店、一九九六年
滝川幸司「平安朝漢文学の基層――大学寮紀伝道と漢詩人たち」『アジア遊学229文化装置としての日本漢文学』勉誠出版、二〇一九年
田尻祐一郎『荻生徂徠』（叢書・日本の思想家15）株式会社明徳出版社、二〇〇八年
都留春雄「六朝詩選俗訓解説」『六朝詩選俗訓』（都留春雄、釜谷武志校注、東洋文庫666）平凡社、二〇〇〇年
徳田武「解説」『日本漢詩集』（徳田武、菅野禮行校注、日本古典文学全集86）小学館、二〇〇二年
中島貴奈「近世における梅花詠の一側面――「梅花百詠」の受容から――」『国語国文』（70-9）中央図書出版社、二〇〇一年
中田勇次郎「本多猗蘭侯と服部南郭」『大手前女子大学論集』（17）大手前女子大学、一九八三年
中野三敏「文人南郭と老荘」『文芸と批評』（3）文芸と批評同人、一九六四年
中野三敏『十八世紀の江戸文芸：雅と俗の成熟』岩波書店、一九九九年
中村幸彦「文人服部南郭論」『中村幸彦著述集』第一巻、中央公論社、一九八二年
新稲法子「江湖詩社の松魚詠」『京都語文』（26）佛教大学国語国文学会、二〇一八年
新稲法子「竹枝詞の変容――詩風変遷と日本文化――」『アジア遊学229文化装置としての日本漢文学』勉誠出版、二〇一九年
西田太一郎校注『荻生徂徠』日本思想大系36、岩波書店、一九七三年
日野龍夫『江戸の儒学』（日野龍夫著作集第一巻）ぺりかん社、二〇〇五年
日野龍夫『近世文学史』（日野龍夫著作集第三巻）ぺりかん社、二〇〇五年
平石直昭『荻生徂徠年譜考』平凡社、一九八四年
福島理子「頼山陽の題画詩をめぐって」『江戸文学』（17）、ぺりかん社、一九九七年

福島理子「語法から見る近世詩人たちの個性――”エクソフォニー”としての漢詩という視点から」『アジア遊学229 文化装置としての日本漢文学』勉誠出版、二〇一九年
松浦友久『リズムの美学――日中詩歌論――』明治書院、一九九一年
松尾善弘「近体詩の平仄式と対句法について」『鹿児島大学教育学部研究紀要人文・社会科学編』（39）鹿児島大学教育学部、一九八七年
松尾善弘「近体詩の平仄式と構句法」『アジアの歴史と文化』（4）山口大学アジア歴史・文化研究会、二〇〇〇年
松下忠『江戸時代の詩風詩論――明・清の詩論とその摂取――』明治書院、一九六九年
宮崎修多「服部南郭の白詩受容について」『成城国文学論集』（41）成城大学大学院文学研究科、二〇一九年
村山慎太郎「七言律詩形成孜」『和漢語文研究』（15）京都府立大学国中文学会、二〇一七年
山口旬「大窪詩佛初期詩集にみる評語について――習作期における問題意識――」『成蹊国文』（44）成蹊大学文学部日本文学科、二〇一一年
山口旬「「點化の妙」――大窪詩佛における古句受容の展開――」『成蹊国文』（48）成蹊大学文学部日本文学科、二〇一五年
山本和義、横山弘注『江戸詩人選集』第三巻、岩波書店、一九九一年
吉川幸次郎、丸山真男、西田太一郎、辻達也校注『荻生徂徠』（日本思想大系36）、岩波書店、一九七三年
吉川幸次郎「元明詩概説」『吉川幸次郎全集』第十五巻、筑摩書房、一九六九年
吉川幸次郎「受容の歴史――日本漢学小史――」『吉川幸次郎全集』第十七巻、筑摩書房、一九七五年
吉川幸次郎「徂徠学案」『吉川幸次郎全集』第二十三巻、筑摩書房、一九七七年

初出一覧

本論文をまとめるに際し、題名を変更したり重複の内容を大幅に削除したりした加筆修正を行った。既発表論文の初出は、以下のとおりである。

序章　書き下ろし
第一章　「江戸時代における漢詩の失律に関する認識」『上方文藝研究』一八・一九号、二〇二二年二月
第二章　書き下ろし
第三章　「服部南郭の韻律意識――『南郭先生文集』の律詩を手がかりに――」『日本語・日本学研究』一三号、二〇二三年三月
第四章　「市河寛斎の拗体詩」『和漢比較文学』六六号、二〇二一年二月
第五章　「柏木如亭の拗体詩――韻律重視と自己表出――」『語文』一一五号、二〇二〇年一二月
終章　書き下ろし