

詩讀系文学試論

金 文 京

一 はじめに

中国における演劇の成立が、詩や散文など他のジャンルに比べて大幅におくれることは、文学史の常識と言ってよいであらう。本格的な演劇が中国に出現するのは、いわゆる雜劇が盛行した十三世紀の元代を待たねばならないのであって、それ以前の長い時代はすべて、いわば演劇史の前段階であった。

北方に發生した雜劇は、元代にその頂点を示したのち、次の明代に入ると急速に衰退し、代わって南方起源の南戲から發展した傳奇が主流となる。特に明代後期以降は、蘇州に興った昆曲が全盛をきわめるが、その昆曲も、清代中葉に至って突如現れた皮黃戲、すなわち今日の京劇にその地位を奪われ、以後は京劇を始めとする各地の地方劇隆盛の時代となって、現代に至るのである。

以上が現時点における中国演劇史の大まかな見取り図であり、従来、中国演劇を通史的に扱った著作、たとえば青木正兒『支那近世戲曲史』や張庚・郭漢城『中国戲曲通史』などは、いずれもこれによって叙述をなしていると言ってよい。しかしこのようなとらえ方には、実は、考えるべき大きな問題がひそんでいる。

中国の古典演劇は、歌曲とせりふによって物語を演じる歌劇であ

るという点ですべて共通しているが、しかし元代の雜劇、南戲および明以降の傳奇、崑曲などと、清代に興った京劇その他の地方劇の間には、主に歌曲の形式をめぐる重大な相違が存在する。

雜劇や傳奇など、かつて演劇史の主流を占めた劇種は、基本的に長短句による歌辭と固定したメロディーをもつ歌曲（これを曲牌という）を、一定の決まりにしたがって多数つらねてゆくことによって劇を構成する。これに対して、京劇を始めとする地方劇の大部分は、おおむね七言乃至十言による齊言句の歌辭を、固定したメロディーと長さを決めず、ただ同じ調子の中でリズムを変えることによって歌ってゆくのである。ここでは、前者を聯曲体、後者を板式變化体（板式はリズムのこと）とよぶことにするが、前者では、まず固定したメロディーをもつ特定の曲牌があり、そのメロディーに合わせて長短句の歌辭を作る、いわゆる填詞方式が取られるのに対し、後者では、まず齊言句の歌辭があり、それにあとから音楽が加わるすなわち両者は、その形式と方式においてきわめて対照的な性格をもっている。

ところが従来の演劇史では、この両者の相違の意味するものが必ずしも明確には意識されず、したがって、両者の關係が構造的に把握されることもほとんどなかった。そのため、特に清代中期におけ

る皮黄戲の登場は、きわめて唐突な印象をあたえている。青木正見『支那近世戯曲史』が、これを「花部（皮黄戲）の勃興」と表現しているのは、そのことをよく物語っているよう（一）。青木氏は、聯曲体と板式變化体の相違については何ら言及されていない。また現代中国におけるこの分野の代表的著作である張庚・郭漢城『中国戯曲通史』は、清代の地方戯について次のように述べている（二）。

それら（地方戯）は、聯曲体の伝奇形式を打破して板式變化を主とする乱弾形式を創造し、これによってわが国の戯曲芸術は重要な変革を経ることとなった。

ここでは、両者の相違とその重要性は認識されているものの、それは一方が他方を打破し、取って替わるという単線上で理解されており、板式變化体の由来などは明らかにされていない。

これら従来の見方に対して、筆者は、主に先年発見された「成化刊説唱詞話」および近年各地からその存在が報告された雜戯などの資料によって、中国演劇には、少なくとも元代以降、楽曲系と詩讀系の二つの大きな流れが存在したことを論証しようとするものである。両者は、音楽的には各々、先述の長短句の聯曲体と齊言句の板式變化体に相当するのであって、このような複線的な見方に立てば、中国演劇史全体を両者の消長の過程として構造的に理解する道が開けるであろう。

そして楽曲系（聯曲体）、詩讀系（板式變化体）双方の起源と発展過程を尋ねてゆけば、問題は自ずと演劇史の範圍を超えて、演劇の前段階としての講唱文学（語り物）、演劇と密接な關係にある小説、詩讀系の主体となる七言詩の起源と展開、近体詩の成立と唐代における歌謡との関連など、文学史の諸方面へと波及してゆくはず

である。

従来、演劇における楽曲系と詩讀系の相違が明らかでなかったのは、前者が知識人・文人層に受け入れられたのに対し、後者はおおむね民衆の世界に沈潜していたため、記録資料に乏しく、演劇史がもっぱら知識人の残した文献によって考えられてきたためにはかならない。このような受容者の階層分化は、中国の文化と社会全体の特質と構造が、演劇に反映した結果とみることができるのであって、そこからはまた、知識人と民衆、都市と農村、中央と辺境、固有文化と外来文化など、文化と社会に普遍的なさまざまな問題が浮き彫りにされるであろう。

演劇史の観点を足がかりとして、これら諸問題に対する筆者なりの構想を提示することが、本稿の目的である。

二 『花関索伝』の発見と詩讀系講唱文学

一九六七年、上海近郊嘉定県の明代墳墓から発見された成化年間北京永順書堂刊行の説唱詞話十三種、なかんずくその中でも最も古く、その起源が元代に溯ると推定される『花関索伝』は、筆者が右の問題を考えるための大きな契機であった。

『花関索伝』は、関羽の、架空の存在しない、しかしながら伝説の中ではなかなか有名な息子である関索、もしくは花関索という人物の一生を描いた、まことに不思議な物語である。物語の設定は三国志の世界に借り、登場人物も劉備、孔明以下、おおむね三国志のそれであるが、内容は三国志とはほとんど無關係で、父無し子として生まれた関索が、山に登って修行をつみ、武芸を身につけた後、父を尋ねて各地で冒険をくり返して、ようやく父にめぐり合い、関

羽の死後は、呉を討つて復讐を遂げるが、最後には病死するという荒唐無稽なものである。この荒唐無稽な話が、七言句および韻（撰）十字とよばれる韻文の歌と、散文のせりふによつて交互に語られてゆくのであつて、いわゆる説唱詞話とはこの形式を指す。

この『花関索伝』については、その詳しい内容と意義および作品に内包される種々の問題点について、すでに述べたことがあるので（3）、ここではただ本論にかかわる点のみを以下に指摘するにとどめたい。

まず第一に挙げるべき点は、『花関索伝』を含む「成化本説唱詞話」が、講唱文学（語り物）の歴史を考える上で重要な資料であることである。

中国の講唱文学に、唐の曲子詞、宋の鼓子詞、賺詞、宋金元の諸宮調、元の散曲のごとく長短句の曲牌式によるものと、唐代の詞文、宋元の陶真、元明の詞話、明清から現代に至る彈詞、鼓詞、宝巻など、七言と十言を主とする齊言句を用いたものがあることは、孫楷第、葉德均の両氏によつて、早くから指摘されていた（4）。葉德均氏は、前者を楽曲系、後者を詩讀系とよんでいる。詩讀系というのは、この形式が元來、仏教の偈讃と密接な関連があつたことからつけられた名称である。ところがこのうち、詩讀系の講唱文学は古い時代の作品で伝存するものが乏しく、特に元代の詞話や陶真是、少數の痕跡を留めるのみで実例は皆無に等しかったため、その実際の姿には不明な点が多かつた。『花関索伝』を始めとする「成化本説唱詞話」の出現は、この空白をうめる貴重な資料であり、これによつて唐代の詞文、もしくは広い意味での敦煌變文から、現代の彈詞、鼓詞などに至る詩讀系講唱文学の流れを、ほぼ正確に把握すること

が可能となつたのである。

第二に『花関索伝』は、中国における英雄叙事詩の存在を考えると場合にもきわめて示唆的であることを、指摘せねばならない。

胡適や周作人の発言を待つまでもなく、古代中国におけるまともな神話と英雄叙事詩の欠如は、特にヨーロッパの文学と比べての中国文学の大きな特色をなすものであつた。ところが『花関索伝』は、ある一人の英雄の異常な誕生から、自己鍛錬とイニシエーション、さまざまな試練と冒険の遍歴、そして悲劇的な死に至るまでの生涯を、主に韻文によつて描いた長篇であり、その内容、形式共に、ヨーロッパ古代あるいは中世の英雄叙事詩に匹敵する作品であると言える。この種の作品がもし中国に多數存在するのであれば、われわれは中国文学の全体像を再検討せねばならないであらう。そしてこの点が、中国とその他の地域の文学の比較に、新たな視点と可能性を開くものであることは言うまでもない。近年、中国では比較文学的な関心から、英雄叙事詩もしくは史詩の問題がしきりに議論されていくが（5）、関心の所在は、詩経などの古代歌謡と長篇異歌などの現代の民歌、そして少數民族の神話的な史詩に偏っており、『花関索伝』のような作品が見落とされてゐるのは、問題の将来への展開のためには、おそらく正しい方向ではないであらう。

第三に、『花関索伝』と現代の京劇およびいくつかの地方劇との間に、内容上の共通性が見られる点に注目したい。

今日の京劇および河南省の豫劇に、「真假関公」またの名を「姚斌盗馬」という演目がある。その内容は――曹操が雲南に遠征した際、土司の蘆荊はこれと戦つて敗れるが、孫権は蘆と誼みを通じ、荊州の関羽を討つよう唆す。一方、豫師の姚斌は義侠の士であつたが、

ある日、白雲寺に雨を避けて、石匠と鎧甲を得る。のち母が病を得、千里馬の肝を所望したので、関羽に変装して赤兔馬を盗もうとしたが周倉につかまる。関羽は姚斌の孝心に感じて彼を赦し、手下にくわえる。やがて土司が進攻してくるが、関羽は姚斌らを率いてこれを打ち破る(一)というものであつて、曹操の雲南遠征以下、徹頭徹尾でたらしめな話であることは言うまでもない。このようなでたらしめな話が一体どこから生まれたのか、誰もが訝しく思うところであろうが、実は、この話の原型は『花関索伝』にあつたのである。

『花関索伝』後集にみえる「姚賓盜馬夜走」と題する部分がそれであり、全体の設定は異なるが、姚賓が関羽に変装して赤兔馬を盗もうとしてつかまる話は同じであり、この姚賓が彼の姚斌であることに疑問の余地はない。すなわち、このでたらしめな話の起源は、少なくとも元代にまでたどれるのである。

もう一つ例を挙げよう。京劇、豫劇を始め陝西の秦腔、同州梆子、四川の川劇、安徽の徽劇、そして河北梆子など各地の地方劇に、「滾鼓山」もしくは「滾鼓劉封」という劇があり、皇位簒奪をたくらむ劉備の義子劉封を、張飛が鼓の中に押し込み、山頂からころがして殺すことを演じている(二)。この話は、小説『三国志演義』の諸テキストおよび三国志関係のいかなる文獻にもみえないが、やはり『花関索伝』に類似の話があり、こちらでは孔明が劉封をおびき出し、釘を内側に打った鼓の中に入れて殺すことになっている。

「姚賓盜馬」と「滾鼓劉封」は、内容の荒唐無稽もさることながら、劇自体がその継承関係をたどれぬため孤立しており、従来の研究では一顧だに扱せぬものとして、対象外におかれていた。しかし、その起源がいずれも元代にまで溯り得るとなれば、話は自ずと別で

あろう。このことは、京劇や地方劇の中で、通常の演劇史や小説史の範疇の中では位置づけが不可能であり、それ故におそらくは最も古い層をなすと考えられる部分の起源が、説唱詞話などの詩讀系講唱文学にあつたことを暗示していると思える。

なお、釘を打った鼓で人を殺すというのは珍しい話に相違ないが、たとえばグリム童話には、内側に釘を打った樽に人を入れて、山から落としたり(森の三人の小人)、または馬に引きずらせたり(がちょう番の娘)「白い嫁と黒い嫁」して殺す話がある。このように中国では孤立した無稽の話が、中国以外の地域に類例を見い出せることは、比較文学的観点からみて興味深い事実であらう。野村浩「昔話と文学」によると(三)、ヨーロッパ中世では実際にこのような処刑法が行なわれたことがあり、かつローマの伝説では、それを考え出したのはカルタゴ人であつた。

以上、『花関索伝』の特徴について三点を指摘したが、このうち第一点で述べた、講唱文学に楽曲系と詩讀系の区別があることと、第三点の京劇、地方劇と詩讀系講唱文学との関連を合わせて考えると、次のような予想を立てることが可能となるであらう。

周知のごとく、元代の雜劇の最も有力な母体は、同時代の語り物である諸宮調であつた。すなわち、元雜劇は楽曲系講唱文学である諸宮調が演劇に転化したものである。一般的に言つて、語り物から演劇への転化は、きわめて自然な径路と考えられるであらう。一人の語り手が語る叙述体の間接話法を、複数の扮装した俳優が分担して、舞台の上で所作を伴いつつ代言体の直接話法で語れば、演劇になる道理である。講唱文学こそは演劇の揺籃であつて、その例は、日本の義太夫節の場合をはじめ世界中にみられる。中国でも現在各

地に行われる単純な演劇形態であるいわゆる小戯は、大部分が語り物の転化したものであった(9)。とすれば、楽曲系と共に講唱文学の二大潮流をなす詩讀系講唱文学が演劇に転化しても、何ら不思議はないであらう。

もしそのような詩讀系から出た演劇というものが早くに存在したとすれば、清代中期における京劇、地方劇の登場も、よほど理解しやすくなるにちがいない。すでに述べたごとく、京劇、地方劇の歌辭は基本的に七言、十言の齊言句であり、詩讀系講唱文学のそれに等しいのである。そして、その詩讀系演劇は事実存在した、と思える。

三 儺戲と詩讀系演劇(10)

近年、中国各地で発見され、その存在が注目をあつめている儺戲は、古代の追儺儀礼に起源をもつ、宗教色のきわめて濃い演劇であり、現在でもおおむね宗教儀式に伴って上演され、また元雜劇から京劇に至る従来知られた演劇と異なり、仮面劇である点に特色がある。これら種々の儺戲は、これまで多く不明であった中国演劇の起源、特に宗教儀礼と演劇との関連を探る上で、きわめて有力な手がかりとなるばかりでなく、演劇史のさまざまな側面に大きな問題を投げかけている。

中でも安徽省南部の貴池県に伝わる儺戲は、「成化本説唱詞話」と密接な関連がある点がとりわけ興味深い。この貴池県の儺戲を調査した王兆乾氏によれば(11)、貴池周辺の葉・楊・江・姚などの諸姓の同姓村落には、明代以来、儺神古調あるいは嘯鳴戲会とよばれる儺戲が伝承されており、それに伴う宗教儀礼、仮面および上演脚

本が今に残されている。それらの脚本の内容は、「劉文竜趕考」「孟姜女尋夫記」「花関索」「陳州糶米記」「草文選(題)」「薛仁貴征東記」「包文拯犁田」「宋仁宗不認母」「擲錢記」「斬淫」などであり、うち「花関索」「陳州糶米記」「薛仁貴征東記」「宋仁宗不認母」の四種は、「成化本説唱詞話」の『花関索伝』『陳州糶米記』『薛仁貴征東故事』『仁宗認母伝』に各々相当する他、『草文選』は「成化本説唱詞話」にはみえないものの、その「包文拯(曹国)舅公案伝」中に、物語の存在が示されている。またそれ以外の脚本も、形式はすべて七言の齊言句を主体とする説唱詞話体である。さらに驚くべきことは、「成化本説唱詞話」と共通する四種については、一致が内容のみにとどまらず字句にまで及んでいることである。ここでは清溪郷の葉姓の村落に伝わる「花関索」の抄本を例として、そのことを示そう。まず成化本『花関索伝』の冒頭部分を以下に掲げる。原文には誤字があるので、ここでは筆者が校訂した形で示す。

自從盤古分天地 盤古が天地を分けてより

三皇五帝夏商君 三皇五帝夏商の君

周朝伐紂興天下 周朝紂を伐ちて天下を興こし

代代相承八百春 代代相承くること八百春

周烈王時天下乱 周烈王の時天下に乱れ

春秋列国互相吞 春秋列国互いに相呑む

秦皇独霸諸侯城 秦皇独り諸侯の城を覇め

焚典坑儒喪聖文 焚典坑儒聖文を喪う

西建阿房東填海 西は阿房を建て東は海を填め

南修五嶺北長城 南は五嶺を修め北は長城

欲伝世世為天子 伝えて世々天子たらんと欲するも

遊至沙丘帝業崩

二世胡亥伝宝位

趙高殺了命滑雲

三世子嬰年幼弱

天下荒荒漸起兵

楚漢立起懷王帝

兩処分兵要破秦

先到長安為天子

後到咸陽做忠臣

高祖先到都收了

霸王心下怒生噴

殺了楚懷王背義

違盟要奪漢乾坤

漢王拜起都元帥

百萬軍中第一人

九里山前排下陣

霸王志敗陷垓心

烏江自下竜泉劍

八千兵散楚歌声

長安建国漢天子

隆準竜顔真聖人

【中略】

三人結義分天下

子牙廟裏把香焚

【白】関張劉備

遊んで沙丘に至り帝業崩る

二世の胡亥宝位を伝え

趙高殺して命は雲に滑す

三世の子嬰は年幼弱

天下荒々として漸く兵起くる

楚漢は懷王帝を立て起こし

兩処に兵を分け秦を破らんとす

先に長安に到らば天子と為り

後に咸陽に到らば忠臣と做る

高祖先に到りて都て収めたり

霸王は心下に怒りて噴りを生ず

楚懷王を殺して義に背き

盟に違いて漢の乾坤を奪わんとす

漢王は都元帥を拜し起こすに

百萬軍中第一人たり

九里山前に陣を排下べ

霸王は志敗れ垓心に陥る

烏江に自ら竜泉の劍を下し

八千の兵は楚歌の声に散ず

長安に国を建てし漢の天子

隆き準の竜顔は真の聖人たり

三人義を結びて天下を分け

子牙廟裏に香を焚く

【せりふ】関羽、張飛、劉備は義兄弟の契

結為兄弟、在姜

子牙廟裏對天設

誓一中略一劉備

道、「我独自一

身、你二人有老

小掛心、恐有回

心。」関公道、

「我壞了老小、

共哥哥同去。」

張飛道、「你怎

下得手殺自家老

小。哥哥殺了我

家老小、我殺哥

哥底老小。」劉

備道、「也説得

是。」

次に黄池の讎敵「花関索」は以下のとおりである。

「張飛同小校上」

自從盤古分天地

三皇五帝到如今

周朝法律興天下

代代相伝八百春

周烈王時天下乱

春秋列国互相吞

秦王独霸諸侯国

りをかわし、姜子牙の廟で天にむかつて誓

いをたてた。一中略一劉備がいうには、「俺

は一人者だがお前達二人は家族が心配で後

悔しはせぬか。」関羽がいうには、「俺は家

族を殺して兄貴と行こう。」張飛がいうに

は「どうして自分で自分の家族を殺せよ

う、兄貴が俺の家族を殺したら、俺が兄貴

の家族を殺ろう。」劉備がいうには、それ

「もそうだ。」

「張飛が小者と登場」

盤古が天地を分けてより

三皇五帝今に到る

周朝法律もて天下を興こし

代代相伝えて八百春

周烈王の時天下乱れ

春秋列国互いに相吞む

秦王独り諸侯の国を覇め

焚典坑儒滅聖經

只図世世為天子

趙高殺了命滑陰

今有太子年紀小

天下擾攘起強兵

漢室立起懷皇帝

而処與兵要滅秦

高祖先到秦閣下

霸王心下怒生嗔

霸王統領人和馬

未免要奪漢乾坤

漢王拜祝韓元帥

霸王陣敗走無門

烏江自下竜泉劍

三軍人馬化灰塵

漢王統一安天下

光武中興又太平

及今獻帝皆愚弱

曹操專權起鬪爭

吾兄玄德遺遺詔

要除奸党立乾坤

「飛白」俺家姓

張名飛、表字翼

德、乃亳州人氏。

只因黃巾賊作乱、

焚典坑儒聖經を滅す

ただ世々天子たらんと図り

趙高殺して命は陰に滞る

今太子ありて年紀ささく小

天下擾攘として強兵起こる

漢室は懷皇帝を立て起こし

而処に兵を興こし秦を滅さんとす

高祖先に秦の閣下に到り

霸王は心下に怒りて嗔おこりを生ず

霸王は人と馬を統領し

漢の乾坤を奪わんとするを免れず

漢王は韓元帥を拜祝し

霸王は陣敗れて走るるに門なし

烏江に自ら竜泉劍を下し

三軍の人馬は灰塵と化す

漢王統一して天下を安んじ

光武中興して又太平

今の獻帝に及ぶまで皆愚弱にして

曹操權を専らにして鬪争を起こす

吾が兄玄德は遺詔を遵り

奸党を除きて乾坤を立てんとす

「張飛云う」俺は姓は張、名は飛、字は翼

德、亳州の者だ。黃巾賊めが乱を起こし、

天下安らかならざるによつて、今桃園に行

きて義を結び、兄弟三人天に替りて道を行

天下不得太平。

今往桃園結義、

兄弟三人替天行

道。在家牽挂、

恐有回心散約、

彼此換殺老小、

閻家一十人口俱

被我殺了。——後

略——

う。家にあつては家族が気がかり、後悔し

て誓いをやぶるや知れぬゆえ、互いに家族

を取りかえ殺す手はず、閻家の十人みな俺

が殺つたわい。

前者は明の成化十四年（一四七八）、北京の永順書堂が刊行した

説唱詞話、後者は民国初年に抄写された貴池の雜劇脚本であるが、

両者比較してみれば、類似は歴然としているであらう。周烈王は、

史実としては周厲王が正しいであらうが、両者共に誤っており、後

者が前者を適宜刪略し、部分的に字句を改めたものであることは明

らかである。しかし最も興味深いのは、前者が語り物であるのに対

して、後者が演劇であつて、張飛の歌とせりふになつてゐる点であ

る。そのため「吾兄玄德遺遺詔」以下せりふを含めて、張飛の第一

人称に改められてゐるが、それ以前は、語り物の形をほぼそのまま

踏襲してゐる。すなわちこの雜劇「花関索」は、説唱詞話「花関索

伝」を一部改めた上で、演劇としたものであり、叙述体の語り物が

代言体の演劇へと移行する過渡的な形態を示しているとみることが

できるであらう。王兆乾氏によれば、「陳州糶米記」「薛仁貴征東

記」「宋仁宗不認母」の場合も、事情は「花関索」と同じである。

要するに、これらはみな詩讀系詩唱文学の転化した詩讀系演劇であ

ると言えよう。

このような転化の例は、なにも貴池雛戯においてのみ見られるのではない。孟繁樹『中国板式變化体戯曲研究』は、地方劇の中で最も広範囲に流行し、京劇の成立にも多大の影響をあたえた陝西の秦腔についての、音楽面をも含めての詳細な研究であるが、同書の中で孟氏は、山西省の河津、陝西省の渭南等の地に現今も行なわれる「説書」という語り物について紹介している⁽¹²⁾。孟氏によると、盲人によって演じられるこの芸能の歴史は明以前に溯り、その形式は成化本説唱詞話と完全に等しい。しかもそれは、内容的にも音楽的にも、演劇としての秦腔の最古層に直接つながっているというのである。

これによって、詩讀系諷唱文学の演劇への転化が、貴池の雛戯だけではなく、より一般的に広い範囲でみられた現象であることがある程度分かるのであって、京劇を始めとする地方劇の登場する前提として、詩讀系演劇の存在を予想する根拠も、そこにあるのである。貴池の雛戯は、当地の伝承によると、明代以来の歴史を有するが、それ以前の元代においても同様の雛戯が存在したであろうことは、次に挙げる『元典章』の記事によって知ることができる。

至元十一年十月、中書兵刑部が承奉せる中書省の割付、拠けたる大司農司の呈、河北河南道巡行勸農官の申、順天路東廐果頭店にて、人家の内に約百人を聚め、自ら詞伝を搬し、楽を動かして酒を飲むを見る。此れが為に、本県官司が取り訖りたる杜長田秀井・田勘驢等各人の招伏にいう。不合にも縱に姪男等をして銭を撥め面戯等の物を置かしめり、情を量りて断罪するの外、本司看詳するに、係籍の正色菜人を除くの外、其の余の農民・市戸・良家の子弟、若し本業を務めず、散楽を習学し、

詞話を敷説する人等有らば、並行びに禁約せば、是れ長便たり。
(卷五十七刑部「雜禁・禁字散楽詞伝」、傍点筆者)

同じ記事は『通制条格』卷二十七にもみえ、そこでは同じことが「般唱詞話」と形容されており、また『元史』卷五十三「刑法志」では、「演唱詞話」になっている。これらの表現からみて、ここで言われているものが単なる語り物としての詞話ではなく、搬演を伴う演劇であったことは明らかであろう。吉川幸次郎氏は、この記事が演劇についてのものであることを認めた上、それが雜劇の歌辞かあるいは雜劇以外の戯曲形態であるかの判断を保留し⁽¹³⁾、また葉德均氏に至っては、この詞話はすなわち雜劇のことであって、雜劇が詞話に由来する証拠であると主張するが⁽¹⁴⁾、それらはすでに述べたごとく、この時代の詞話の形態が不明であったための誤認であって、楽曲系の雜劇とは別物であることは、文中に面戯の語があることから、疑問の余地がない。

宋の周去非『嶺外問題』卷七に、

桂林の雛隊は、承平の時より名は京師に聞こえ、静江諸軍健と曰う。而して所在の坊巷村落には又自ずと百姓雛あり。一中略一蓋し桂人は善く戯面を制し、佳者は一の値万錢、他州これを負ふ。

また范成大の『桂海虞衡志』の「志器」にも、

戯面、桂林人は木を以て人面を刻して工巧を窮極し、一枚或いは値万錢。

とみえるが、『元典章』という面戯は、すなわちこの戯面と同じであろう。なお右の記事によって、南宋の時代すでに雛戯が成立し

ており、しかもそれに軍艦と百姓艦の二種類があつたことを知りうるのは興味深い。

今日伝わる儺戲の一種で、主に三国劇などの歴史劇を演じる貴州の安順地戲、および雲南潯江の閑索戲は、共に明初に軍隊によつて当地にもたらされた軍艦である(15)。その他、吉林の芸能である二人転の儀礼文書「漢軍旗香序壇与神本」には、「一接上方花閑鎖、二接太子坐竜墩」等の文句があるそうであり(16)、花閑索の物語が軍隊によつて、遠く東北地方にまでもたらされたことが知れる。なおここにいう太子とは、貴池地方で特に尊崇される梁の昭明太子をおそらくは指すのであつて、これから考えれば、貴池の儺戲にも何らかの形で軍隊が関与していたかもしれない。貴池一帯は、南宋期には金との国境地帯として、多数の軍隊が駐屯していたのであつた。一般に中国の軍隊は、古代から現代に至るまで、演劇を始めとする諸芸能の成立と伝播に深くかかわっているが(17)、そのことは特に儺戲において特徴的にあらわれていると思える。

従来の演劇史では、これら仮面劇としての儺戲はほとんど全くと言ってよいほど取り上げられず、近年報告された儺戲の例も、多くは貴州・雲南などの辺境地帯および少数民族のものである。しかし、かつては中国本土においてもこのような劇が広く行われていたことについては、種々の資料があり、むしろこちらの方が演劇史の主流ではなかったかと疑われるほどである。たとえば、孟繁樹前引書(18)は、山西・陝西の境界地域に行われる儺戲の一種で、やはり詞話と関連する鑼鼓雜戲もしくは鑼鼓雜劇が、音楽的には安順の地戲より古い形態を具えていることを紹介する。山西は、中国の演劇、語り物の歴史を考える場合、最も重要な地域であるが、そこにはま

た鑼鼓神譜、賽戲、隊戲などとよばれる多数の儺戲が残されており(19)、これらの儺戲と他の演劇、語り物の関係が注目される。その他、明代の徽州地方の地方志に、儺戲上演の記事がしばしばみえることは、すでに田仲一成氏に指摘がある(20)。

また、十九世紀の末に長らく香港政府に勤務した広東生まれの英人、J. Dyer Ball (一八四七—一九一九) は、その著 *Things Chinese* の Theatre の項で(21)、一八四〇年代の香港総督で、英国における中国学の草分け的存在である John Davis (一七九五—一八九〇) の見解を引用して、

中国演劇の思想は完全にギリシャのものであり、その仮面、合唱、音楽、せりふ、場面、動作のすべてがギリシャ的である。

と述べている。中国の演劇とギリシャとの関係はさておき、西洋人の目に映じた中国劇の印象の中に仮面があつたことは、注意してよいであろう。そしてここにいふものが、もしある種の儺戲であつたとすれば、それが宗教儀礼に由来する演劇であるという意味で、ギリシャ劇との比較は、まんざら的是ではないかもしれない。現在残されている儺戲の大部分は、宗教儀礼の一環として上演されるとはいへ、儀礼が行われるのは冒頭と最後のみであり、中間の主要部分は、花閑索や包拯など、歴史上もしくは伝説上の英雄にまつわる叙事詩的な劇によつて占められ、宗教とは直接かわらない。この点はギリシャ劇に類似していると言えるであろう。

J. E. Harrison 『古代芸術と祭式』(22)は、古代ギリシャにおける *dionenon* (祭式) から *drama* (演劇) への転化、特にホメロスの英雄詩が演劇に取り入れられた理由として、宗教信仰の衰退と外国からの新しい文化の流入の二つを挙げ、それが一定の社会状

態、具体的には、「根から切りはなされた、住民移動の時代」、「若い活気旺盛な尚武の民が、古い富裕な文明を捕え、これをわが物とし、一部分同化した社会」から生まれると説く。中国史の中でこの条件に最もよく符合するのが宋金元代であることには、おそらく異論はないであろう。宗教儀式としての追儺が雜戯に転化してゆくのは、この時代であつて、そこには多分に外来の契機が働いたと想像されるのである。先に述べた軍隊との関連も、実はこの点に絡んでくる。そしてこの推論は、『花間集』などの資料から導かれる結論ともよく一致しよう。

しかしながら、その後の雜戯は、今日化石として残る少数を除いて大部分が、娛樂化の度合をさらに一層強め、ついには宗教の仮面をかなぐりすて、すでに娛樂演劇化していた楽曲系演劇と結びつき、新たな演劇へと脱皮したのである。清代中期の京劇、地方劇の勃興は、おそらくそのような背景の中から起こつたであろう。

四 楽曲系と詩讀系の相違

以上、誦唱文学と演劇の双方において楽曲系、詩讀系の二つの流れがあることを述べたが、ここで両者の相違点を整理しておくことにしたい。

まず第一に、楽曲系が知識人、文人もしくは都市の住民に受け入れられたのに対して、詩讀系は農民を主とする民衆のものであったと考えられる。先に引いた『元典章』の記事は、至元十一年の河北東鹿県における農村の状況を記したものであったが、至元十一年といえは元雜劇前期の全盛期であり、また東鹿県は元雜劇の中心地の一つであつた真定からさほど離れていない。つまり時空共に元雜劇

の最も盛んな中心のすぐ近くでありながら、ここでは雜劇ではなく、詞話系の演劇が演じられていたのである。このことは、雜劇が従来考えられていたような民衆の演劇ではなく、むしろ知識人と都會人のための娛樂であつたことを物語つていよう。そもそも雜劇の母体をなす諸宮調は、『碧鷄漫志』に、「汴州に孔三伝なる者あり、諸宮調を首創し、士大夫皆能くこれを誦す」とあるように、知識人に受けのよい芸能であつた。

『元典章』の先の条にはまた「學習散楽、般説詞話」の語がみえ、同じことは『元史』『刑法志』でも「演唱詞話、教習雜戲」と述べられるが、ここにいる散楽、雜戲とはおそらく雜劇を指すであろう。これによつて、詞話が農民にとつて自分で搬演できるものであつたのに対して、雜劇がたとえば専門の芸能者からの教習、學習を必要としていたことが分かるのである。元初の杜仁傑の散曲「庄家不识勾欄」は、農民が都會の勾欄（劇場）に来てまごつくさまをコミカルに描いた作品であるが、その勾欄で演じられていたのは、院本と雜劇であつて、そのような都會の芝居は、農民にはあまり縁のないものであつた。

また宋元代に流行した語り物、陶（洵）真は、明の郎瑛『七修類稿』巻二十二にその文句として引く「太祖太宗真皇帝、四祖仁宗有道君」が、「成化本説唱詞話」にもみえることから、やはり詞話と密接な関係にある詩讀系誦唱文学であつたと思えるが、南宋の杭州の芸能について述べた『西湖老人繁勝錄』『十三軍大教場』の条に、「涯詞を喝するはただ子弟を引き、洵真を聴くは是れ村人」とあるように、農民を対象としたものであつた。当時の都市芸能の主流は、よく知られるように瓦市の勾欄で演じられる小説などのいわ

ゆる「説話」であつたが、そちらには主に楽曲系が用いられていたのであつて(24)、陶真などの詩讀系は、勾欄には入れぬ路岐人(大道芸人)によつて演じられていたことが、やはり『西湖老人繁勝録』によつて知れる。しかもその場所が軍隊の教場であつたことは、先述の軍隊と演劇の問題を考える上でも興味深い。

要するに知識人や都市の住民にとつて、詩讀系は楽曲系に比べて文学的技巧と音楽的優美さに欠ける、一段と地位の低い野暮な芸能とみなされていたのである。今日目にしうる詩讀系の作品が極端に少く、しかもそれは敦煌の変文や「成化本説唱詞話」のごとく、大部分が偶然に発見されたものであつたのは、このために他ならない。従来演劇史が、楽曲系を中心に組み立てられていたのは当然であらう。

右の点はまた、特に明代における小説と戯曲への評価のちがいにも関連しているように思える。明代では一般に、戯曲(これはもちろん楽曲系演劇のそれである)が古典詩文に準じる正統な文芸として知識人に受け容れられたのに比べて、小説の地位は低かつたと言われるが、正確には、それは『三國志演義』『水滸伝』『金瓶梅』などの長篇小説のことであつて、短篇小説は、洪梗の『清平山堂話本』や馮夢竜、凌濤初の『三言・二拍』などの例にみられるごとく、比較的知識人に愛好されやすかつたと考えられる(ただし、この状況は明末には変化する)。そして長篇の小説は、『金瓶梅』がいみじくも「詞話」と称したように、詩讀系講唱文学と深い関係にあるのであつて、『三國志演義』や『水滸伝』の前身には詞話の存在があつたとされるのである(25)。すなわち、この時代の小説に対する戯曲の優位は、ある意味では、楽曲系の詩讀系に対する優位の反映で

あつたとみることができであらう。

楽曲系と詩讀系の第二の相違は、詩讀系が宗教的要素をなお色濃く残しているのに対して、楽曲系はもっぱら娯楽のための芸能であつたことである。詩讀系演劇が完全に宗教の影を脱するのは、清代中期における京劇、地方劇の都市進出においてであることはすでに述べた。このことは、両者の上演形態、題材などさまざまな面に影響をあたえている。

まず楽曲系演劇は、都市の盛り場であれ、貴族の邸宅であれ、専門の楽人、俳優によつて観客の鑑賞に供されるのに対し、詩讀系演劇は、雑戯の場合に典型的であるように、演劇に附随した宗教儀礼に参加する共同体の成員によつて演じられるのであつて、そこでは演者と観客の区別はなお判然としていない。貴池の雑戯、安順の地戯などでは、ある特定の役がらが、固定した家によつて父子相伝で継承されているのである。したがつて楽曲系演劇は、観客の要求さえあればいつでも演じられるのに対し、詩讀系演劇は特定の祭祀の日にのみ上演されることは、言うまでもない。

また詩讀系演劇が仮面劇であるのに対し、楽曲系演劇が仮面を用いず、必要な場合には隈取りを施しているのも、これに関連しよう。個性的な演技を強調して、観客の芸術的鑑賞力に訴えようとする専門の俳優にとつて、顔の表情の変化はきわめて重要であるが、仮面はこれを阻害する致命的な要因となるからである。

次に題材面においては、詩讀系演劇では、神話的もしくは伝説的要素を強くのこした、したがつて場合によつては荒唐無稽な歴史劇、英雄劇が主流を占めるのに対し、楽曲系演劇では、知識人の価値観乃至は趣味を反映して、伝奇や恋愛、もしくは儒教道徳を宣揚した

劇に重きがおかれてゐる。前者は、知識人の正統的な価値観からすれば異端視されるべきものであるが、しかしそれらは、神話から英雄叙事詩へという普遍的な構造に支えられてゐるのであつて、世界の他の地域の演劇、芸能と比較しうる共通性をもつてゐる。花開索の物語が、『成化本説唱詞話』、『三国志演義』そして貴池の離散など詩讀系でしきりに取りあげられてゐるにもかかわらず、元雜劇を始めとする楽曲系の演劇、語り物には、一切名前すらみられないのは、両者のこのような相違を物語つてゐよう。ちなみに詩讀系において、先に『花開索伝』と貴池離散の「花開索」の例で示したように、「自從盤古分天地」に始まり歴代王朝を回顧する形式がしばしばとられてゐるのは、神話におけるいわゆる系図語りを連想させて興味深い。この形式は他にも、明代の『三国志演義』などの長篇小説から、後にも述べる広東、香港の木魚書に至るまで、詩讀系芸能の中で広くみられるのである。

楽曲系と詩讀系の第三の相違は、その音楽形式についてのものであつて、これは既述のごとく、楽曲系が聯曲体、詩讀系が板式變化体をとつてゐる。両者の最大の相違は、前者がある特定のかなり複雑なメロディーをもつ曲牌を単位とし、したがつて始まりと終わりがはつきりしてゐるのに対して、後者は、少なくともその基本的な形態においては、七言二句の上下句を一つの音楽単位とし、それを反復詠唱してゆくため、どこからでも始められ、またいつでも終わることのできる点にある。この点は次のことを意味しよう。

楽曲系の聯曲体にあつては、まず音楽が存在し、次にその音楽に合わせて歌辭が作られ、それによつて劇が構成されるのであつて、演劇は常に音楽の制肘を受けてゐる。雜劇を構成する単位である折

もしくは楔子、また伝奇の構成単位である齣は、厳密に言えば音楽的な単位であり、そこでは純粹に演劇的な意味での単位となる場の概念は成立し難い。すなわち演劇は音楽に從属してゐるのである。

中国の伝統演劇が、つい最近に至るまで大がかりな舞台装置をつかつた場を設置できず、もっぱら演技による抽象に頼つてゐた主因は、この点に求められるであらう。これに対して詩讀系の板式變化体では、歌辭の内容および劇のストーリー展開の必要に応じて、音楽は自在にリズムを変え、かつ伸縮することが可能となるであらう。これによつてはじめて演劇的な場が成立しうるのであつて、ここでは音楽に対して演劇が優位に立っているのである。

右のように考えるならば、より高度な演劇的達成を実現するには、楽曲系よりは詩讀系の方に多くの可能性が見込まれることになる。したがつて明末以来、詩讀系演劇が不斷に楽曲系演劇を浸蝕し、ついに清代中期の京劇、地方劇の成立をみるに至つたのは、演劇の発展という観点からすれば、必然的な帰結であつたと言えるのである。従来の演劇史では、京劇や地方劇の達成度は、それ以前の崑曲、伝奇、雜劇などに比べてはるかに低くみられてゐたのであるが、それは判断の基準がもっぱら歌辭の巧拙という文学的尺度にあつたからであつて、演劇的にみれば、評価は自ずと異なるはずである。

最後に第四点として、楽曲系と詩讀系の書写形態の相違について述べてみた。西洋式のいわゆる新式標点が導入される以前、中国の古典詩詞は、抄本と刊本の別を問はず、句ごとに段落を切らずベタで続けて書き、一首が終わつてはじめて行を改めるという形式をとるのが例であつた。楽曲系は、諸宮調、雜劇、伝奇などすべてこの体裁によつて書写され、印刷されてゐる。

圖4・沈香寶扇（木魚書）→

古本董解元西廂記卷之一
 海陽風送散人遠遶子重校
 仙呂調醉落魄龜纏令
 引辭 吾皇德化喜遇太平多暇
 千戈倒載開兵甲這世爲人白甚不歡洽○秦樓謝
 館鴛鴦帳風流稍似有聲價教惺惺浪兒每都伏咱
 不曾胡來俏倖是生涯
 整金冠携一壺兒酒戴一枝兒花醉時歌狂時舞醒
 時罷每日價疎散不曾着家放二四不拘束儘人團
 刷
 風吹荷葉打拍不知箇高下誰曾慣對人唱他說他

新選清唱沈香寶扇南音上卷
 夫人憶子
 莫言小別閣中坐 且唱山前一老牛 遙聆聖 見西河
 如何我子不見面 崗山冷落無人問 形影孤形獨我身
 柴亦尽時米亦尽 我冤因甚不歸爐 米氣噴鼻三四日
 遠望荒山苦痛心 蛇虫大喊我成難 有鳥投頭露苦音
 正是愁人莫人說 論起愁來痛杀人 天將晚 出崗山

←圖6・董西廂諸宮調



↑圖5・儼戲脚本（南通童子戲）

『中国儼戲文化專輯』下（『民俗曲芸』70、1991年）

ところが詩讀系の台本もしくは脚本は、句ごとに段を切り、一行に三句もしくは四句の段落をつける方式が用いられており、古典詩詞や楽曲系の作品の書写形態と際立った相違をみせている。この形式は、おそらく仏典の偈讀に起源をもつと思われるが、その後、唐代敦煌変文中の韻文、元明の説唱詞話、彈詞、宝巻から、近年の広東、香港の木魚書、または雛戯の脚本にいたるまで一貫しており、詩讀系文学を特徴づける大きな外見的要素となっている(分)(写真参照)。

このような書写形態がとられた理由にははっきりとしないが、単純に考えれば、見やすさのためであろう。古典的詩詞はもとより、楽曲系の文学も、明代に出版された戯曲が多く読曲用であったように、主には個人の読書鑑賞に供されたものであり、見やすさのために段落を区切る必要はかならずしもない。読書がもし音読ではなく、黙読であったとしたら、段落はなおさら不要であろう。これに対して、もし大勢の観衆なり聴衆なりを前にして、朗誦もしくは詠唱するためであれば、段落があつた方が便利にちがいない。この形式が仏典の転読や講經の中でまず用いられたと思えるのはそのためであつて、その後も詩讀系の諸芸能においては、台本や脚本をみながら演ずることがおそらく多かったために、それが維持されたと想像されるのである。『再生緣』『玉嬌娘』など清代蘇州の文芸化した読書用の彈詞作品は、七言の詩讀系でありながら、この形態を放棄しているのである。

五 楽曲系と詩讀系の交流

以上、楽曲系と詩讀系の相違について述べたが、この両者は決して互いに関係なく、別々の発展をとげたわけではなかった。両者はむしろ、不斷に交流し、影響し合い、場合によっては融合しながら今日に至っている。そしてそれは、中国社会における知識人と民衆、または都市と農村との交流と相互関係の重要な一環になるものであつたろう。特に宋代以降、この交流を可能とし、より促進した要因として、近世的都市の成立と商業の隆盛、そして交通網の整備などを挙げることができる。

南宋の杭州に、陶真とよばれる農民を相手とする詩讀系の語り物が、路岐人によつてもたらされたことはすでに述べた。また『元典章』の「刑部・諸禁」の条には、先の引用の他に、「唱詞」つまり詞話の上演の行なわれるケースとして祈神賽社と共に、「集場を立てて買売をなす」場合を挙げており、その他、当時の大都内外に琵琶詞を唱う貨郎兒(小間物売り)や、薬売りの山客がしきりに徘徊していた姿を伝えている。琵琶詞はのちに述べるように、詩讀系語り物の一種であつた。詩讀系と楽曲系の交流は、このような移動する商人や芸人によつて進められたであろう。今、両者の交流した主な例を挙げてみる。

まず楽曲系講唱文学の代表的なものである諸宮調は、その套曲の尾声に、七言三句もしくは七言四句の斉言体を使っている(28)。

第二に、すでに葉德均氏が指摘するように(29)、元雜劇のせりふの中には、「詞云」「詩云」あるいは「断云」などの言葉に導かれて、多くの七言、十言の詩讀系の語り物が挿入されている。ただしその七言句は、三・四の構成をもつもので、一般の四・三の七言句とは異なる。

第三に、明代の詞話作品である『大唐秦王詞話』などには、七言

句のほか、楽曲系の長短句も併せて用いられている。

第四に、万曆四十七年抄本ののこる「鉢中蓮」には、西秦腔、姑娘腔など七言の詩讀体が、聯曲体と共に使用されている。この「鉢中蓮」は、現在みられる秦腔（梆子腔）のもっとも早い資料である（30）。

第五に、明代後期に流行した安徽南部の、池州腔（青陽腔）、太平腔などの徽調では、楽曲系の曲辞の中に、主に七言句の齊言体を挿入する滾唱という形式がしきりに用いられた（31）。これは、「鉢中蓮」における楽曲、詩讀両系の併用に比べてもさらに一步を進め、ほとんど両者の融合と言ってよいものであらう。その結果、聯曲体から板式変化体に移行するものもあつたことは、やはり孟繁樹前掲書が梆子秧腔などの例をあげている。

以上の他にも、両者の間の演目の交流、音楽、演技法などの影響関係とさまざまな点を指摘することができであらうが、それらすべての帰結として、楽曲系、詩讀系融合を象徴するのは、今日の京劇を始めとする各地の地方劇の存在に他ならない。京劇を含む多数の地方劇こそは、詩讀系演劇を骨格としながら、一方ではその宗教的色彩を払拭して、演目、演技、音楽、歌唱のすべての要素にわたつて楽曲系演劇の長所を吸収消化し、一方では楽曲系演劇における音楽的束縛から演劇を解放して、「聯戲」から「看戲」へと、より本格的な演劇へ向けての大きな一步を踏み出したものだったのである。その地方劇の頂点に立つ京劇は、長い中国演劇史の一つの帰着点であつたといつて過言ではないであらう。

六 詩讀系文学の伝統

唐代に民間で歌われていた歌謡は、よく知られるように、その大部分が絶句や律詩などの齊言体であり、さらにその主流は七言句であつた。その後今日に至るまで、山歌など民間歌謡の中で最も大きな比重を占めるのはやはり七言句であつて、広東や広西地方で山歌や歌謡の祖とされ、解放後には映画にもなつて広く知られる劉三姐は、また「七言詩の祖師」ともよばれているのである（32）。七言詩の起源などについてはのちにまた触れることにして、ここでは、これら広範囲な民間歌謡およびこれまで述べた詩讀系の語り物、演劇のすべてを包括して、詩讀系文学とよぶことにしたい。この詩讀系文学こそは、中国文学のいわば影の主役であつた。それは、文学史の表舞台に現れる機会こそ少ないものの、作品の量においてまず楽曲系の文学や古典詩文を圧倒していた（ただしそのほとんどは散佚してしまつたが）のみならず、長期にわたつて、中国社会のあらゆる階層の人々の心に影響をあたえ、消しがたい刻印をおしつづけてきたのであつて、知識人といえども決してその例外ではなかつたのである。

そしてこの詩讀系文学は、楽曲系の文学や古典詩文が、時々の流行や思潮の変化によつてさまざまに変貌を遂げたのとは対照的に、少なくとも唐代以降は、時空の変転を経ながらも、なお強固で不変の姿を、無意識のうちに保つてきた。その一端は、唐代の変文から二十世紀の香港の木魚書に至るまで一貫する分段式書写形態によつても示されているが、ここではさらにいくつかの点を指摘してみた。

まず第一は押韻についてである。近世の詩讀系の演劇や語り物は、通常「人辰韻」とよばれる韻脚をつかつて押韻する場合が多いことが知られる(33)。「人辰韻」とは、臻摂(æi, ɛ)を中心に、深摂(æi, ɛm)、曾梗摂(æi, ɛŋ)から場合によっては、宕摂(ɑŋ)、通摂(ɑi)までも含むきわめてゆるやかな韻のふみ方であつて(34)、秦腔などの地方劇、蘇州の彈詞、北方の鼓詞そして広東の木魚書など、おおむねみなこの韻によつており、また明末清初の『木皮散客鼓詞』、明代の『大唐秦王詞話』、『二十一史彈詞』、『花間索伝』を含む『成化本説唱詞話』、さらに溯つては、敦煌變文の中の「大漢三年季布罵陣詞文」なども基本的にすべて同じである。金の元好問の「楊叔能小亭集引」に、「琵琶娘の人魂の韻詞を為すなかれ」(『遺山文集』卷三十六)とある人魂韻も同じものを指すのであつて、この韻が詩讀系のいわば代名詞となつてゐることからも、それがいかに広い範囲で使用されたかが窺えるであらう。

このようにゆるやかな韻が用いられるのは、変文の『季布罵陣詞文』以下、詩讀系の多くの作品がきわめて長篇で、しかも一韻到底であるためであらうが、ここで問題となるのは、この「人辰韻」に含まれる諸摂を実際の発音では区別するはずの地方の作品においても、それらが通押されていることである。そのよい例は、広東の木魚書であつて、この芸能は歌辭に多数の広東語語彙を雜えていることから分るように、広東化されているのであるが、広東語でははっきり区別するはずの臻・深・曾梗の諸摂を通押している。今、木魚書『潜竜太子走国』の一節によつて、そのことを示そう。

一日昭王登御極 左右排班武共文
不見鄧王三御弟 当今啓口問諸臣

三王今往何方去 咄久唔、来見朕身
左班李相前来奏 我皇竜位立微臣
前者蒙王曾降勅 法場処斬這王親
来語得完王大怒 連声叫苦泪淋淋
因何斬得親兄弟 有個忠良諫寡人
尔為左相官高品 如何怕死望貴生

右のうち「咄、唔、有」は、それぞれ北京語の「這麼、不、沒有」に相当する広東語であり、押韻は、淋(深摂)、生(梗摂)がその他の臻摂と通押している。すなわち、ここにおいてはいわゆる「人辰韻」が、広東語の発音の整合性を犠牲にして、貫徹されているのである。もっとも右の韻においては、淋(ɛm)、生(saŋ)、文(man)、臣(san)などと、韻尾の鼻音が異なるのみで、主母音は共通しており、実際に歌唱した場合、さほどの違和感はない。その辺に、この「人辰韻」の融通無礙さの秘密があると思える。

第二に指摘したいことは、平仄の問題である。これらの詩讀系の作品においては、むしろ例外も多数あるが、しかしきわめて顕著な特徴として、近体詩の平仄が守られているのである(ただし粘法にまでおよぶことはまれである)。敦煌の「季布罵陣詞文」は、「昔時楚漢定西秦、未辨竜蛇立二君」以下全六五二句におよぶ大長篇であるが、平仄はきわめて規則的である。それ以後の『花間索伝』や木魚書においても同様であることは、先に引用した実例に徴すれば明らかであらう。このことは一見奇異に感じられようが、すでに述べたごとく、唐代において近体詩が歌われていたことに関連するのであつて、音楽とその背景をなす言語的な特質にその理由があること、後述のとおりである。現在の京劇を始めとする北方の地方劇におい

ては、平仄はさほど守られていないが、これは近世における北方語の発音の激変、およびやはり何らかの音楽的な理由によるものと思像される。

第三に、これら詩讀系の作品の間では、ある決まった言いまわしが、共通して用いられている。たとえば「威化本説唱詞話」に多用されている「怒生嗔」「忙不住」「去似雲」などの常套表現は、清初の蘇州彈詞『三国志玉璽伝』や二十世紀の広東、香港の木魚書にも共通してみえているのである。このことは、これまでに述べた詩讀系の伝統なるものが、決して意識的な努力によって守り伝えられたのではなく、むしろ単なる便宜と必要の結果そうなったにすぎないことを、おそらくは物語っている。

そのような無意識における伝統の継承は、意識的な伝統の擁護もしくは打破が試みられる知識人の文学世界と恰好の対照をなしているよう。そしてそこから、変貌する知識人と都会に対して、変わらぬ民衆と農村という、中国社会のある種の構図の投影を読み取ること、あなたがち不可能ではないのである。

七 詩讀系文学と古典詩

これまでくり返し述べてきたように、詩讀系文学は主に七言と十言の齊言句、なかならず七言詩を基本とする文学形式であった。十言のいわゆる讀（讀）十字は、七言の上に三言を加えたものであり、かつその出現は、現存資料では元以前には溯りえない。一方、漢代以来の古典詩は、いうまでもなくその圧倒的多数が五言と七言の詩であった。それでは、古典詩の中の七言詩と詩讀系文学の七言詩は、いったいどのような関係にあるのであろうか、というのが次に考え

てみるべき問題である。

七言詩の起源と成立は五言詩ほど明らかではないが、これについては、羅根沢、蕭滌非、余冠英、王運熙などの諸氏による研究がある（『詩経』、ここでは詳しくは触れないことにする。ただそれが、楚辭や漢の郊祀歌などの宗教的歌謡と密接な関係があったことは指摘しておいてよいであろう。漢代の謡言や鏡銘に七言句が多いのも、おそらくは宗教性もしくは呪術性に関連すると思われる。

現在みられる文人創作のまとまった七言詩として最も早いものは、真偽にやや問題のある柏梁台詩を除けば、張衡の「四愁詩」や曹丕の「燕歌行」であるが、これらはみな毎句押韻の形式であり、後世一般的となった隔句押韻の七言詩の出現はさらにおくれ、劉宋の鮑照および湯惠休の作品を待たねばならない。このように七言詩の文学史への登場が五言詩に比べて大幅におくれるのは、それが知識人に取り上げられるのがおくれたためであって、民間における発生と流行は、むしろ五言詩よりも早いと思えることは、早くは錢大昕「七言在五言之前」（『十駕齋養新錄』卷十六）を始め、余冠英氏などの説く通りであろう。実際、七言詩は文人、知識人からは軽んじられて来たのであって、たとえば晋の傅玄は張衡の「四愁詩」について、「体は小にして俗、七言の類なり」（『擬張衡四愁詩序』）と言い、宋の顔延之は湯惠休の作を「委巷中の歌謡」（『南史』卷三四「顔延之伝」）と貶め、また梁の鍾嶸「詩品」は鮑照の詩について「頗る清雅の調を傷る」と非難するのである。

このように七言詩が、同じく民間に出たとされる五言詩に比べて軽視されているには、何か理由がなければならない。その一つは、おそらく七言詩の起源が民間宗教にあったことであろう。民間の七

言詩の一部にあつた強い巫歌的性格が、知識人をしてその採用をためらわせたと思像されるのである。なお晋の摯虞「文章流別論」に、「七言なる者は、交交黃鳥止於桑の属これなり、俳諧倡案においてもまた之を用う」とあるが、このような俳優の案は、おそらく巫歌の延長上にあるのであつて、やはり一般的な知識人の忌避するものであつたろう。のち唐代のことであるが、優人がやはり「七字語」をなした例が『唐語林』巻二にみえてゐる。

考えられるもう一つの理由は、七言詩の形式が北方異民族の歌謡と何らかの關係があつたことである。小川環樹氏は、かつて敕勒歌をめぐつて、七言絶句の発生とトルコ族の北歌の形式とのつながりを推論されたが³⁶⁾、鮑照の七言詩として最も重要な「行路難」も『藝文類聚』（巻十九）に引く「陳武別伝」によれば胡歌であつたと考えられる。

以上述べた七言詩の特質、すなわち民間宗教的性格、俳優の案に用いられたこと、および外来文化とのつながりは、この形式がのちに語り物、演劇において広く用いられるべき運命を予見させるものであろう。比喩的な言い方がゆるされるならば、七言詩は中国の *Dithyrambos* であつたかも知れないのである。しかしながら、これら六朝以前の七言詩は、ここで問題とする詩讀系の七言詩とは、直接にはつながらない。それは、すでに述べたごとく、詩讀系七言詩の大多数が近体詩の平仄を具えているからである。

今日一般の文学史が教えるところでは、近体詩の平仄律は、インド音韻学の影響のもとに、中国人の自國語の声調に対する自覺が催され、梁の沈約の四声八病説に代表されるいわゆる永明体においてまずその萌芽が現われる。その後、庾信を始めとする南朝の詩人達

の間でさまざまな試行錯誤がくり返され、遂に初唐の沈佺期・宋之問等に至つて、一応の形式的完成をみたということになるであらう。しかし、このような考え方にはさまざまな疑問点がある。

まず周知のごとく、唐代の民間で歌われていたのは絶句、律詩などの近体詩、もしくは近体詩の格律を具えた詩が大部分であつたが、もし平仄律が一部の詩人達の実験室の中で作られたのであれば、それが民間の歌謡と一致するのはいかにも奇妙であらう。あるいは唐代の歌謡の音楽は胡樂であり、その起源はインドにあるので、同じくインド音韻学に啓発された平仄律と一致するという考えもあるが、そのためには両者のたどつた道はあまりにも遠く離れすぎている。しかも近体詩の平仄律はただに唐代の歌謡のみならず、その後の詩讀系文学の中で二十世紀の香港で出された木魚書に至るまで脈々と受け継がれ、また詞や曲など樂曲系の文学においても、その格律の骨格は、実は近体詩の平仄律に他ならないのである。詞曲はおくとして、詩讀系の文学は、すでにみたごとく文学的修辭技巧とはおよそ縁の遠いものであり、そこに平仄律が適応されているには、何かよほどの理由がなければならぬ。

そもそも平仄は中國語にきわめて固有な特質であつて、インド声律学はその文学への積極的応用を催しただけで、それ以前の中國人が平仄を知らなかつたというようなことではもちろんない。漢字を平仄で二分すればほぼ等量になるのであるから、平仄のバランスを図ることは、中國語という言語にとつてきわめて自然であり、何も詩に限つたことでないことは、今日使われる成語的表現が、たとえば「各人自掃門前雪、休管他人瓦上霜」のようにやはり平仄律に支配されていることから明らかであらう。南朝の詩人達の声律をめ

ぐる実験は、いわば落ち着くべき所に落ち着いたのであり、気がついてみれば「閩里已に具われり」といったことであったかも知れないのである(37)。そうでなければ、敦煌から発見された変文や講經文などの韻文部分および俗賦のほとんどが平仄律に忠実であることなども、説明が難しいであらう。従来の研究では、絶句などの形式の起源が民間にあることを認めても、それに知識人の発明品である平仄律が加わることによって、はじめて近体詩が成立したとする(38)、このような考えは再考の必要があるかも知れない。

次に考えるべき問題は、平仄律と押韻との関係である。既述のごとく、詩韻系文学においては「人辰韻」とよばれるきわめて放漫な押韻法が多くみられるが、押韻がいい加減であるのに平仄を律義に守っているというのは、古典詩の常識からすればはなだ奇妙であると言わねばならない。中国の古典詩にとって、もともと基本的な条件は韻をふむことであって、平仄律は近体詩のみに用いられる副次的条件にすぎない。韻を踏んで平仄を守らない詩はありえても、その逆はありえないはずである。ところが敦煌の講經文の中の偈讚には、しばしば不韻にもかかわらず、平仄の正しいものがみられる。今、「仏説阿彌陀經講經文」の一節を例として示す。

長嘆累劫沉生死 輪廻六道幾時休

三塗地獄受辛慙 只為多生造惡業

以下、全部で三十二句、韻は全くふまないが、平仄にはきわめて忠実である。これはどのように考えるべきであらうか。

実は、詩韻系文学の「人辰韻」は、これにやや似た所があると言える。「人辰韻」の最も放漫な場合、聲振(高母音と舌尖鼻音)から宕振(低母音と舌根鼻音)までがみな合流し、しかも鼻音は日・

ハ・ロ・ドれでもよく、場合によってはなくともよい(實際歌唱した時の鼻音の印象は輕微である)というのであり、「成化本説唱詞話」などはこれに近い形をとっているが(39)、このような押韻法に従えば、事實上、平声でありさえすればほとんどの音が韻字となりうるであらう。つまりこれは限りなく不韻に近い、最低ぎりぎりの押韻法なのであって、「人辰韻」とは多かれ少なかれ、そのような性格をもっているのである。

そもそも平仄と押韻を比べれば、平仄の方がはるかに普遍的であることが知れるであらう。中国語の発音は方言によって千差万別であって、規範的に強制する場合とは別として、ある一つの押韻体系は、別の方言の発音体系の中では、多かれ少なかれその意義を失ってしまう。これに対して平仄は、発音がいかに変化してもその枠組はきわめて強固に維持されるのであって、入声の一部が平声に合流した近世の北方方言においてさえも、たとえば北京語の「一」(yī)などの第四声がすべてもと入声の音で占められているように、なお独立した一類を成しており、弁別は必ずしも不可能ではない。すなわち、押韻が時間的にも空間的にも個別的であるのに対し、平仄は普遍的である。したがって、通時的、共時的に広く通用する押韻の最大公約数を模索すれば、「人辰韻」のようにならざるを得ないのであり、それと平仄を組み合わせた詩韻系文学の形態は、中国の韻文形式の中で最も普遍的なものであると言えるのである。平仄と「人辰韻」が、詩韻系文学の中でかくも長く広範囲にわたって用いられた主な原因はそこにあらう。王力も指摘するように(40)、平仄の適用は、それが高低律であれ長短律であれ、ギリシャ、ローマ以来のヨーロッパの詩における二分律と符合するのであって、その普遍性は、世

界的にみても決して脚韻に劣るものではない。

以上は言語面からの考察であったが、平仄律には、その他にも音楽的な要素が関係していることは言うまでもない。詩讀系の音楽の基本は、すでに述べたごとく七言二句の上下句を単位とする反復詠唱であった。その音楽は、おそらく平仄を含めた言語の流れをある程度忠実に反映したメロディーを、リズムを変化させながらくり返して行くものであったろう。

なおここで、唐代に歌われた絶句、律詩などの近体詩と詩讀系文学の関係についても、簡単に附言しておきたい。このような唐代の歌謡については、任半塘『唐声詩』⁽⁴¹⁾に詳細な研究があるが、これらいわゆる声詩は、格律は詩讀系に等しいものの、曲牌をもち、したがって特定のメロディーと長さをもっている点で、詩讀系とは異なる。任氏も述べるように、それらの一部はむしろ曲子詞から宋词へと楽曲系の方向へ展開して行く。ただしその中で、七言二句で一曲をなすものの聯章は、原理的に詩讀系と同じこととなる。七言二句の聯章とは、唐代歌謡の中でも代表的な「竹枝曲」であり⁽⁴²⁾、声詩と詩讀系が、その基層においては共通していたことを窺わせる。詩讀系のより直接の源が、敦煌変文中の韻文にあることは、すでに述べた。すなわち唐代における詩歌の概況は、まず最も単純な詩讀系が底辺に広がり、その上に声詩およびそれに並行する形で曲子詞があり、さらにその上に詠物詩としての近体詩や古詩、歌行などがあったということになる。そして古詩を除いて、その上下に、近体詩の平仄律が貫徹しているのである。

従来の古典詩歌の研究では、ここに述べるような詩讀系文学がその視野に入ってくることは、ほとんどなかったと言つてよいであらう。

う。しかし中国の詩歌をよりトータルに理解するためには、垣根は取り払われねばならない。近年中国では、民間詩律の比較研究が盛んであり、ハンガリーやスペインなどヨーロッパの四行詩およびベルシヤ古典詩などと、唐代絶句との関係が真剣に議論されているのは、好ましい傾向であると思える⁽⁴³⁾。

八 敦煌文学の性格

以上、詩讀系文学を中心に、その性格と楽曲系や古典詩との関係を考察してみた。このような観点からみて最も興味深いのは、それから三分野の作品が同じ場所で見えられた、したがってそれらの共存が確認できる敦煌文学の存在であらう。ここで最後に、敦煌文学における詩讀系文学の地位と性格を、二つの作品の内容を例として、簡単に考えてみたい。

敦煌文学の性格についてつねに問題となるのは、それがどこまで敦煌独自のものであり、どこまで全国共通のものであるかの位相をいかに定めるか、ということである。特に変文を中心とする通俗文学は、その大部分が比較の対照を欠く孤立した資料とされ、問題の解決は一層困難を思わせた。従来の研究では、この点に関する判断は保留したかたちで、敦煌という発見地点の独自性がある程度は認めながらも、どちらかという文学史全体の一般的な命題の中で、これらの資料が扱われて来た感がある。したがって敦煌文学の研究は、たとえば「三十年代上海文学研究」や、「現代台湾文学研究」とは異質なものと規定されていたのである⁽⁴⁴⁾。

これに対して筆者は、敦煌自体に視点を据え、地方文学としての敦煌文学の特徴を積極的に認めた上で、その中に現れた普遍的な性

格を採ってみたいと考える。まず変文を中心とする敦煌通俗文学の中で、今日伝わる写本の数の最も多い「孔子項託相問書」を取り上げてみたい。写本の数が多いいうことは、それだけこの話が人々に好まれたことを示唆しよう。この作品は、前半の韻文を若干難えた散文による問答体と、後半の詩讀系七言詩から成り、孔子が項託という子供と問答をして尽く言い負かされ、最後は子供を殺してしまふという、儒教尊崇の立場からは到底容認し難い内容を扱っている。しかしこの荒唐無稽な話は、これまでの研究で明らかになように(45)、『淮南子』「修務訓」、『戦国策』「秦策」、『史記』「樗里子甘茂列伝」など古代の多数の文献に断片的にみえており、古くからきわめて広範囲に知られた説話であった。筆者の考えによれば、この話の起源は、『史記』「孔子世家」に、「生まれてより首上好頂」、すなわち孔子は生まれつき頭にくぼみがあったという古い伝説にある。項託はもと項棄と書くのが正しく、すなわち項の棄であって、詳しく説明する暇はないが、要するに神話的構造をもつ英雄伝説が、複雑に分裂変型したものである。

この古い伝説が、その反儒教的内容ゆえにその後の文献から姿を消して行くのは、当然であつたらう。六朝以降、「孔子項託相問書」を除いて、この話がみえるのは、唐の皮日休「無項託」(『皮氏文獻』卷七)、明の万曆年間刊の『歷朝故事統宗』と民国初年、北京の宝文堂が出した通俗冊子「新編小兒難孔子」、および最近発見された山西省の明代演劇資料『迎神賽社礼節伝簿』の中の「小兒難孔子」(46)のみである。しかしこのことは、この話が忘れ去られたことを意味しはしないだろう。明代の芝居や民初の北京の小冊子にこの話がみえることは、それが単に知識人による正統な文献から消えた

だけであって、民間では依然として高い人気を保っていたことを暗示していると思える。ただそのような民間での流行は、文献として記録される機会に乏しく、また記録されても保存されることはまれであった。前記の北京の小冊子は、敦煌文献の発見が一つの契機となったこの分野への関心の高まりがなければ、おそらくは散佚していただであらうし、『迎神賽社礼節伝簿』もまた、近年の山西における演劇資料の出土ブームの一環として、偶然に発見されたものだったのである。

すなわちこの反儒教的で(本質的にはむしろ非儒教的というべきだが)奇妙な話は、一見孤立しているようで、その実幅広い掘野と神話的な普遍性をもっているのである。そして、敦煌の「孔子項託相問書」は、その中でも最も詳細で、過激なものであった。孔子が子供を殺してしまふ話は、そこにしか見い出せないのである。

敦煌の通俗文学の中には、これと同様の性質、すなわち神話伝説的構造、正統からみても異端性、民間での流行と文献的孤立を共有する作品が、「舜子憂」(「伍子胥変文」など数多くみられるのであって、この類の作品がまとまって残されているところにこそ、地方文学としての敦煌文学の特色があると考えられるのである。

このような敦煌文学の特色は、次のように解釈されうるのであろう。すなわち、伝統的、正統的価値観、たとえば儒教の規範意識の強く作用する文化の中心部では存在しにくい、もしくは存在しても伝承されにくい異端の文化、大伝統に対する小伝統が、中央部から遠く離れ、規範意識の緩やかな、そして外来文化との接触によって価値観が多様化し、混乱した辺境において、本来の普遍性を回復し、表出して来たのであって、漢以来宋代に至るまで敦煌が果たした歴史的

な役割は、まさにそのようなものであった。我々が今日目にする敦煌の文学は、その遺産であろう。

日本の『今昔物語』巻十には、「(臣下) 孔子道ヲ行ケルニ値ル童子シテ問申語第九」と題して類似の話が、収められており、他にも敦煌資料と日本の古文獻が一致する場合がしばしばあるのも、そのために他ならない。日本は中国文化にとつてのもう一つの辺境であり、そこでは、その土着文化との共存が、価値観の相対化を生み出しているからである。敦煌のあの膨大な資料が一つの洞窟の中に封じられ、千年の時を経て再び開かれたのは、いかにも偶然であろう。しかしその偶然の背後には、偶然を偶然たらしむる必然があったはずである。

次に本文中の「前漢劉家太子伝」について述べたい。この作品は全篇散文から成っており、厳密には詩讀系文学とは言えないが、後世の詩讀系文学との関係が深いので、あえて取り上げる。話は、前漢の末、王莽の篡奪によつて都を落ちのびた漢家の太子が、南陽郡に逃げ、老人、童子、耕夫等の助けにより、追手をかわすというものである。逃げた場所が南陽郡であったことが暗示されているように、この漢家太子というのが実は光武帝劉秀であったと考えられているのであって、事実この話を扱った明代の演義体小説『全漢志伝』や『阿漢開国中興伝誌』および河南地方の伝説では、すべてそのようになっていること、小松謙氏の論考に詳しい(48)。また孟繁樹前掲書によれば、山西の語り物である「説書」にも「劉秀走南陽」があり、この物語が詩讀系の語り物の中で伝承されてきたことを推測させる。

ところで前世紀末から今世紀後半の七十年代にかけて、主に広州

と香港で出版された広東の詩讀系講唱文学である「木魚書」には(49)、これと同じく、王位を追われた太子が各地を放浪しつつ逃亡し、やがて王位につくという構成の物語が多数存在する。たとえば「慈銀太子走国」「銀合太子走国」「蘇英娘々走国」「臥竜太子走国」そして先に引用した「潜竜太子走国」などがそれであり、筆者はかりにこれを太子走国故事群とよんでいるが、これらの作品は、題名からも察せられるように全く荒唐無稽な話であり、それ以前の文学の中に先行例を見い出すことができないものばかりである。

しかしながら、「前漢劉家太子伝」「劉秀走南陽」を含むこれら太子走国故事群が、落ちぶれて身をやつした貴人が各地を遍歴するという貴種流離譚の構造をもっていることは、あまりにも明らかである。そして、このような貴種流離譚の構造をもつ物語が、世界各地の文学の中で最も普遍的なものの一つであることも言うまでもない。本論の出発点とした「花関索伝」も、広い意味ではその例にもれないのである。

このように普遍的構造をもちながら中国の伝統的文学の中では孤立し、しかも敦煌文学と一脈のつながりをもつ作品が、「木魚書」の中に多数みられるのは、注目すべきことのように思われる。敦煌の歴史的作用は、ほぼ元代をもって終わりを告げ、その後、東西交流の重心が陸路から海路に移るにつれ、同様の役割は南方沿海地域の都市によつて果されることになった。今日におけるその代表は、言うまでもなく香港である。香港こそは、現代の敦煌であるといつて過言ではないであらう(49)。その香港を代表する芸能である木魚書の起源が、蠻民すなわち水上居住者の歌謡にあつたことは象徴的である。そして木魚書から香港映画に至る目下の香港の文化に独自

性を認知するとすれば、それと同じ意味において、われわれは敦煌の文化と文学を構想できるはずである。本論の主題である詩讀系文学は、そのための恰好の手がかりを提供するに相違ない。

九 おわりに

以上、詩讀系文学についての筆者の考えをあらまし述べたが、問題の範囲はあまりにも広く、それに対する筆者の考えは、はなはだ未熟である。事実および推論上の誤認も定めて多いことであろう。あるいは個々の問題についてのより綿密な吟味を行ったのちに、論を立てるべきであったかとも思われるのである。にもかかわらず、あえてこのような形で本論を発表するのは、この問題の重要性を様々な異なる分野の研究者に伝えることによって、議論をより一層広げ、かつ深めることを期待したからに他ならない。あまりにも専門が細分化され、互いの会話が困難になった今日の学界に一石を投じ、共通の話題を提供したいという僭越な願望をもったことも否定できないであろう。

最後に、中国近代の碩学の一人である陳寅恪のこの問題に対する個人的な告白を引用して、結びにかえることとしたい(50)。

寅恪少くして小説を読むを喜び、至って鄙陋なる者といえどもまた取りて寓目す。独り彈詞七字唱の体は則ちほぼその内容大意を知りし後、輒ち棄て去りてまた観覽せず、蓋しその繁複冗長を厭惡せるなり。長ずるに及んで四方に遊學し、師に従いて天竺・希臘の文を受け、その史詩の名著を読み、言う所の宗教哲理は固より吾國彈詞七字唱に遠く勝る者あるも、然れどもその構章遣詞、繁複冗長たるは、実に彈詞七字唱となんらの差異

無く、絶えて桐城古文の義法及び江西詩派の句律をもってこれを繩すべき者にあらざるを始めて知れり。しかして少時この体の小説を厭惡するの意、遂に漸く減損改易す。又中歳以後、元白長慶體詩を研治し、その流變を窮め、広く唐五代俗諺の文に涉り、彈詞七字唱の体において、益々また心会する所あり。衰年目を病み、書を廢して観ず、唯だ小説を読むを聴きて日を消すに、偶々『再生緣』一書に至り、その作者の身世に深く感ずるあり。―後略―。

陳寅恪がこの文を書いたのは、彼が晩年の居を定めた広州においてであった。ここには、若くして、清末随一の大詩人であった父の陳三立から桐城古文を江西の詩律と授けられながら、一方で小説を愛した彼が、外国体験を契機として、詩讀系文学への関心と理解を深めて行く軌跡が、よくあらわれていよう。ただし彼が選んだのが、詩讀系文学としてはすでに文芸化し、作者の身世によって読む者を感動させうる内容を具えた『再生緣』であったことも、同時に忘れるわけにはゆかない。

注

(1) 青木正兒『支那近世戯曲史』(『青木正兒全集』第三卷 春秋社 一九七二年)第四章「花部勃興期」。

(2) 張庚・郭漢城『中國戲曲通史』(中國戲劇出版社 一九八一年)下卷三頁。

(3) 井上泰山他『花間索伝の研究』(汲古書院 一九九〇年)解説篇参照。

(4) 孫楷第『詞話考』(『滄州集』卷一 中華書局 一九六五

- 年)、葉德均『宋元明諸唱文学』(中華書局 一九五九年)。
- (5) たとえば陳来生「史詩・叙事詩与民族精神」(上海社会科学院出版社 一九九〇年)。
- (6) 陶君超『京劇劇目初探』(中國戲劇出版社 一九六三年) 九四頁。
- (7) 同右九七頁。
- (8) 野村滋『昔話と文学』(白水社 一九八八年) 二二頁。
- (9) 朱恒夫「民間小戲產生的途徑与形態特徵」(『文芸研究』一九九一年一号)。
- (10) この主題についての先行論文として、小松謙「詩讀系演劇考」(『富山大学教養部紀要』第二十二卷一号 一九九〇年)がある。
- (11) 王兆乾「池州儺戲与明成化刊本『説唱詞話』」(第二屆全國古代戲曲學術討論會論文 一九八六年)。
- (12) 孟繁樹『中國板式變化體戲曲研究』(天津出版社 一九九一年) 六三頁以下。
- (13) 吉川幸次郎『元雜劇研究』(『吉川幸次郎全集』第十四卷 収) 六一頁。
- (14) 注(4) 前掲書四六頁。
- (15) 曲六乙「建立儺學引言」(『儺戲論文選』貴州民族出版社 一九八七年収)。
- (16) 王兆乾「從貴池對昭明太子的祭祀看儺戲的形成」(『中國儺文化論文選』一九八九年収)。
- (17) 金文京「戲考—中國における芸能と軍隊」(『未名』八号 一九八九年収) 参照。
- (18) 注(11) 前掲書九十頁。
- (19) 張之中「山西儺戲概述」(『中國儺戲・儺文化專輯』下『民俗芸』第七十期 一九九一年収) 参照。
- (20) 田仲一成『中國鄉村祭祀研究』(東大東洋文化研究所 一九八九年) 第一篇上第七章「江南徽池社祭—儺戲祭祀」。
- (21) J. Dyer Ball, *Things Chinese*, Sampson Low Marston and Company Limited, London, 1892. この資料の検索には、東洋文庫の大島立子氏のお世話になった。なおこの条は、許地山「苑劇体例及其在漢劇上底点点滴滴」に引用されている。
- (22) J. E. ハリソン『古代芸術と祭式』(佐々木理訳 筑摩書房 一九六四年) 第五章。
- (23) 金文京「いわゆる一人独唱からみた元雜劇の特徵」(『田中謙二博士頌寿紀念中國古典戲曲論集』汲古書院 一九九一年収) 参照。
- (24) 葉德均前掲書八頁。
- (25) 同右四十頁以下。
- (26) 孟繁樹前掲書 四十八頁。
- (27) この考えは、洪谷蒼一郎「敦煌出土文学写本に現れた韻文の書写形態」(一九八八年度日本中国学会大会発表論文)に示唆を受けた。
- (28) 任半塘「唐声詩」(上海古籍出版社 一九八二年) 上編一 三一頁。
- (29) 葉德均前掲書四十三頁以下。
- (30) 孟繁樹前掲書一〇五頁。

- (31) 張庚・郭漢城前掲書下巻第四章第五節「弋陽諸腔的音樂」参照。
- (32) 譚正璧・譚尋『木魚歌・潮州歌叙錄』(書目文獻出版社 一九八二年) 十四頁。
- (33) 孟繁樹前掲書三十八頁。
- (34) 古屋昭弘『説唱詞話「花関索伝」と明代の方言』(『花関索伝の研究』収) 参照。
- (35) 羅根沢『七言詩之起源及其成熟』(『羅根沢古典文学論文集』上海古籍出版社 一九八五年収)、余冠英『七言詩起源新論』(『漢魏六朝詩論叢』収)、王運熙『七言詩形式的發展和完成』(『樂府詩論叢』中華書局 一九六二年収)。
- (36) 小川環樹『敎勒の歌』(『風と雲』朝日新聞社 一九七二年収)。
- (37) 胡国瑞『魏晉南北朝文学史』(上海文芸出版社 一九八〇年) 一三八頁。
- (38) 羅根沢前掲書二三〇頁。
- (39) 古屋昭弘前掲論文参照。
- (40) 王力『漢語詩律學』(上海教育出版社 一九五八年) 七頁。
- (41) 注(27) 参照。
- (42) 任半塘前掲書一二七頁。
- (43) 段宝林等『中外民間詩律』(北京大学出版社 一九九一年) 九頁。
- (44) 金岡照光『敦煌の文学文獻』(講座敦煌9 大東出版社 一九九一年) 四頁。
- (45) 同右一七八頁以下。
- (46) 「迎神賽社礼節伝簿四十曲宮調」(『中華戲曲』3 一九八七年収)。
- (47) 小松謙「劉秀伝説考」(『未名』第九号 一九九一年収)。
- (48) 木魚書については、譚正璧前掲書のはか梁培熾『香港大学所藏木魚書叙録与研究』(Centre of Asian Studies, Univ. of Hongkong, 1978) 参照。
- (49) 金文京「香港文学瞥見」(可兒弘明編『香港—香港問題の研究』東方書店 一九九一年収) 参照。
- (50) 陳寅恪「論再生緣」(『寒柳堂集』上海古籍出版社 一九八〇年収) 一頁。

追記

本論を書き終えた後、筆者は三月二五日から四月一日まで広西省の南寧、柳州、桂林で開かれた広西儺戲国際學術討論会に参加し、各地の儺戲の実演を見る機会を得た。これらの儺戲に使用された劇本は、一見したところ七言句の詩歌系の条件によく符合しているようである。詳しくはまた別の機会に述べるつもりであるが、ここでとりあえず本論に直接関係する二つの興味深い事実を報告しておきたい。

一つは、貴港市の師公戲の中の「舜児」の内容が、基本的に敦煌の「舜子変」と一致していたことである。なかならず現存資料では「舜子変」にのみ見える、継母が舜を果樹にのぼらせ誤って足をけがする話が、師公戲にもあったことは、筆者には驚きであった。

もう一つは、柳州順合村の師公武壇の中の土地点壇で、十二の

古人を唱う歌詞に「七月里来秋風涼、劉秀十二走南陽」の二句があったことである。いうまでもなく本論でのべた後漢光武帝の伝説である。

敦煌変文などごく一部にのみ見える特殊な話が、なぜ辺境の広西地域に現在も伝わっているのかは、今後よくよく考えてみるべき問題であらう。