

# 詩讀系文學試論

## 金文京

### 一はじめに

中國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、文学史の常識と言つてよいであろう。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。

北方に発生した雜劇は、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発展した传奇が主流となる。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、清代中葉に至つて突如現れた皮黄戲、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つて、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、從来、中国演劇を通史的に扱つた著作、たとえば青木正兒『支那近世戯曲史』や張庚・郭漢城『中國戯曲通史』などは、いずれもこれによつて叙述をなしてゐると言つてよい。しかしこのようなどらえ方には、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、歌曲とせりふによつ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传奇、崑曲などと、清代に興つた京劇その他の地方劇の間には、主に歌曲の形式をめぐつて重大な相違が存在する。

雜劇や传奇など、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辞と固定したメロディーをもつ歌曲（これを曲牌といふ）を、一定の決まりにしたがつて多数つらねてゆくことによつて劇を構成する。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辞を、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つて歌つてゆくのである。ここでは、前者を聯曲体、後者を板式変化体（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辞を作る、いわゆる填詞方式が取られるのに対し、後者では、まず齊言句の歌辞があり、それにあとから音楽が加わる。すなわち兩者は、その形式と方式においてきわめて対照的な性格をもつてゐる。

ところが從来の演劇史では、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、したがつて、両者の関係が構造的に把握されることもほとんどなかつた。そのため、特に清代中期における

る皮黄戯の登場は、きわめて唐突な印象をあたえている。青木正兒

『支那近世戯曲史』が、これを「花部（皮黄戯）の勃興」と表現し

ているのは、そのことをよく物語つてよい（1）。青木氏は、聯曲

体と板式変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『中國戲曲

通史』は、清代の戯曲について次のように述べている（2）。

それら（地方戯）は、聯曲体の伝奇形式を打破して板式変化を  
主とする乱彈形式を創造し、これによつてわが国の戯曲藝術は  
重要な変革を経ることとなつた。

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、取つて替わるという單線上で理解され  
おり、板式変化体の由来などは明らかにされていない。

これら從来の見方に対し、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儺戯などの

資料によつて、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  
式変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。

そして樂曲系（聯曲体）、詩讀系（板式変化体）双方の起源と發  
展過程を尋ねてゆけば、問題は自ずと演劇史の範囲を超えて、演劇  
の前段階としての謡唱文学（語り物）、演劇と密接な関係にある小  
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、演劇における樂曲系と詩讀系の相違が明らかでなかつたのは、前者が知識人・文人層に受け入れられたのに對し、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、演劇史がもづばら知識人の残した文献によつて考えられてきたためにほかなりない。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。

演劇史の觀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 『花闕索伝』の発見と詩讀系講唱文學

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、なかなかその中でも最も古く、その起源が元代に溯源ると推定される『花闕索伝』は、筆者が右の問題を考えるために大きな契機であった。

『花闕索伝』は、闕羽の、架空の存在しない、しかしながら伝説の中ではなかなかに有名な息子である闕索、もしくは花闕索といふ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関係で、父無し子として生まれた闕索が、山に登つて修行をつみ、武芸を身につけた後、父を尋ねて各地で冒險をくり返して、ようやく父にめぐり合、闕

羽の死後は、吳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、七言句および讀(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る。いわゆる説唱詞話とはこの形式を指す。

この『花闇索伝』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、『花闇索伝』を含む「成化本説唱詞話」が、説唱文学(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。

中国の説唱文学に、唐の曲子詞、宋の鼓子詞、賺詞、宋金元の諸宮調、元の散曲のこ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、宝卷など、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、前者を樂曲系、後者を詩讀系とよんでいる。詩讀系といふのは、この形式が元來、仏教の偈讀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、詩讀系の説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は、少數の痕跡を留めるのみで実例は皆無に等しかつたため、その実際の姿には不明な点が多かつた。『花闇索伝』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文から、現代の彈詞、鼓詞などに至る詩讀系説唱文学の流れを、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『花闇索伝』は、中国における英雄叙事詩の存在を考える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まつた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った。ところが『花闇索伝』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險の遍歴、そして悲劇的な死に至るまでの生涯を、主に韻文によっ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数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ろう。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、中国では比較文學的な関心から、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るが(5)、関心の所在は、詩經などの古代歌謡と長篇民歌などの現代の民歌、そして少数民族の神話的な史詩に偏っており、『花闇索伝』のような作品が見落とされているのは、問題の将来への展開のためにには、おそらく正しい方向ではないであろう。

第三に、『花闇索伝』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、「真假關公」またの名を「姚斌盜馬」という演目がある。その内容は—曹操が雲南に遠征した際、土司の蘆華はこれと戦つて敗れるが、孫權は蘆と詔みを通じ、荊州の關羽を討つよう唆す。一方、禪師の姚斌は義俠の士であつたが、

ある日、白雲寺に雨を避けて、石匣と鎧甲を得る。のち母が病を得、千里馬の肝を所望したので、関羽に変装して赤兎馬を盜もうとしたが周倉につかまる。関羽は姚武の孝心に感して彼を赦し、手下にくわえる。やがて土司が進攻してくるが、関羽は姚武を率いてこれを打ち破る。——といふものであつて、曹操の雲南遠征以下、徹頭徹尾でたらめな話であることは言うまでもない。このよくなべたら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『花闇索伝』にあつたのである。

『花闇索伝』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兎馬を盜もうとしてつかまる話は同じであり、この姚賓が彼の姚武であることに疑問の余地はない。すなわち、このでたらめな話の起源は、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、皇位簞奪をたぐ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。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献にもみえないが、やはり『花闇索伝』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つてゐる。

「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 자체がその繼承関係をたどれぬため孤立しており、從来の研究では一顧だに仰せぬものとして、対象外におかれていた。しかし、その起源がいざれも元代にまで溯り得るとなれば、話は自ずと別で

あらう。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、説唱詞話などの詩譜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入れられて、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ろう。野村法〔昔話と文学〕によると〔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、それを考へ出したのはカルタゴ人であった。〕

以上、『花闇索伝』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、講唱文学に樂曲系と詩譜系の区別があることと、第三点の京劇、地方劇と詩譜系講唱文学との関連を合わせて考へると、次のような予想を立てることが可能となるであろう。

周知のことく、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った。すなわち、元雜劇は樂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ろう。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摇籃であつて、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<sup>(9)</sup>。とすれば、樂曲系と共に講唱文学の一大潮流をなす詩謡系講唱文学が演劇に転化しても、何ら不思議はないであろう。

もしそのような詩謡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、地方劇の歌辞は基本的に七言、十言の音言句であり、詩謡系講唱文学のそれに等しいのである。そして、その詩謡系演劇は事実存在した、と思える。

### 三 難戯と詩謡系演劇<sup>(10)</sup>

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難戯は、古代の追難儀礼に起源をもつ、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つて上演され、また元難戯から京劇に至る從来知られた演劇と異なり、仮面劇である点に特色がある。これら種々の難戯は、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難戯は、「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。この貴池県の難戯を調査した王兆乾氏によれば<sup>(11)</sup>、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、難戯古調あるいは驟突戯会とよばれる難戯が伝承されており、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、「劉文龍趕考」「孟姜女尋夫記」「花閨索」「陳州糶米記」「薛仁貴征東記」「包文拯梨田」「宋仁宗不認母」「搖錢記」「斬姦」などであり、うち「花閨索」「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「花閨索伝」「陳州糶米記」「薛仁貴征遼故事」「仁宗認母伝」に各々相当する他、「章文選」は「成化本説唱詞話」にはみえないものの、その「包青天斬(曹国)男公案伝」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音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、一致が原文のみにとどまらず字句にまで及んでいることである。ここでは清溪郷の農姓の村落に伝わる「花閨索」の抄本を例として、そのことを示そう。まず成化本『花閨索伝』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 燕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

周烈王の時天下乱れ

春秋列国互相吞

春秋列国互いに相呑む

秦皇獨霸諸侯域

秦皇獨り諸侯の域を制め

焚典坑儒聖文

焚典坑儒聖文を毀り

西建阿房東墳海

西は阿房を建て東は海を墳め

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

趙高殺了命帰雲

三世子嬰年幼弱

天下荒荒漸起兵

楚漢立起懷王帝

兩处分兵要破秦

先到長安為天子

後到咸陽做忠臣

高祖先到都收了

霸王心下怒生嗔

殺了楚懷王背義

違盟要奪漢乾坤

漢王押起都元帥

百万軍中第一人

九里山前排下陣

霸王志敗陷核心

烏江自下龍泉劍

八千兵散楚歌声

長安建國漢天子

隆鴻電顔真聖人

【中 略】

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帰す

三世の子嬰は年幼弱

天下荒々として漸く兵起る

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

高祖先に到りて都を取め了り

霸王は心下に怒りて嘯りを生ず

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

漢王は都元帥を押し起こすに

百万軍中第一人たり

九里山前に陣を排下べ

霸王は志敗れ垓心に陥る

烏江に自ら龍泉の剣を下し

八千の兵は楚歌の声に散ず

長安に國を建てし漢の天子

隆き華の竜顔は眞の聖人たり

結為兄弟、在妻

子牙廟裏對天設

誓—中略—劉備

道、「我獨一

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、「也說得

是。」

次に貴池の戯劇「花園索」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

代代相傳八百春

周烈王時天下亂

春秋列國互相吞

秦王獨霸諸侯國

りをかわし、妻子牙の廟で天にむかって誓いをたてた。—中略—劉備がいうには、「俺は一人者だがお前達一人は家族が心配で後悔はせぬか。」関羽がいうには、「俺が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らう。」劉備がいうには、それもそうだ。」

焚典坑儒滅聖經

只圖世為天子

趙高殺了命燭陰

今有太子年紀小

天下擾攘起強兵

漢室立起懷皇帝

兩處興兵要滅秦

高祖先到秦闕下

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

烏江自下龍泉劍

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

及今獻帝皆愚弱

曹操權起霸爭

吾兄玄德遵遺詔

要除奸立乾坤

「飛白」俺家姓

張名飛，表字翼

德，乃亳州人氏。

只因黃巾賊作亂，

天下安らかならざるによつて，今桃園に行

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帰る

今太子ありて年紀小く

天下擾攘として強兵起くる

漢室は懷皇帝を立て起こし

両處に兵を興こし秦を滅さんとす

高祖先に秦の闕下に到り

霸王は心下に怒りて嘆りを生ず

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

漢王は韓元帥を挙祝し

霸王は陣敗れて走るるに門なし

烏江に自ら龍泉剣を下し

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

曹操権を専らにして霸王を起こす

吾兄玄徳遵詔を遵り

奸党を除きて乾坤を立てんとす

「張飛」俺は姓は張、名は飛、字は翼

徳、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

天下不得太平。

前後桃園結義、

兄弟三人替天行

道。在家眷挂、

恐有回心散約、

彼此換殺老小、

閥家二十人口俱

被我殺了。一後

略一

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雑劇脚本であるが、

兩者比較してみれば、類似は歴然としているであろう。周烈王は、史実としては周厲王が正しいであろうが、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、後者が演劇であって、張飛の歌とせりふになつていて、後者

そのため「吾兄玄徳遵詔」以下せりふを含めて、張飛の第一人称に改められているが、それ以前は、語り物の形をほぼそのまま踏襲している。すなわちこの雑劇「花開索」は、説唱詞話『花開索伝』を一部改めた上で、演劇としたものであり、叙述体の語り物ができるであろう。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「花開索」と同じである。

要するに、これらはみな詩謡系講唱文学の転化した詩謡系演劇であると言えよう。

う。家にあつては家族が気がかり、後悔して嘆き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、閥家の十人みな俺を殺つたわい。

このような転化の例は、なにも貴池戯においてのみ見られるのではない。孟繁樹『中國板式變化体戲曲研究』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「說書」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。

これによつて、詩讀系説唱文学の演劇への転化が、貴池の戯戯だけではなく、より一般的に広い範囲でみられた現象であることがあら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。

貴池の戯戯は、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戯戯が存在したであろうことは、

次に挙げる『元典章』の記事によつ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劄付、拋けたる大司農司の呈、河北河南道巡行勸農官の申、順天路東鹿鳴頭店にて、人家の内に約百人を聚め、自ら詞伝を撒き、樂を動かして酒を飲むを見る。これが為に、本県官司が取り訖りたる社長田秀井・田拗龍等各人の招伏にいう。不合にも縫に姪男等をして錢を攢め、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、係籍の正色染人を除くの外、其の余の農民・市戸・良家の子弟、若し本業を務めず、散業を習得し、

詞話を説く人等有れば、並行びに禁約せば、是れ長便たり。

(卷五十七刑部「雜禁・禁字散樂詞伝」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」になつてゐる。これらの表現からみて、ここで言われているものが單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る。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、それが雑劇の歌辭かあるいは雑劇以外の戯曲形態であるかの判断を保留し(13)、また葉徳均氏に至つては、この詞話はすなわち雑劇のことであつて、雑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ことと、この時代の詞話の形態が不明であつたための誤認である。ここにいう詞話の演劇が貴池の戯戯のような詩讀系の演劇であつて、樂曲系の雑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も、疑問の余地がない。

宋の周去非『嶺外問題』卷七に、

桂林の戯戯は、承平の時より名は京師に聞こえ、靜江諸軍備と曰う。而して所在の坊巷村落には又自ずと百姓戯あり。一中略一蓋し桂人は善く戯戯を制し、佳者は一の值万錢、他州これ

を賣ぶ。

また范成大の『桂海虞衡志』の「志器」にも、

戯戯、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』にいう戯戯は、すなわちこの戯戯と同じであろう。なお右の記事によつて、南宋の時代すでに戯戯が成立し

ており、しかもそれに軍隊と百姓難の一種類があつたことを知りうるのは興味深い。

今日伝わる難戯の一種で、主に三国劇などの歴史劇を演じる貴州の安順地戦、および雲南澂江の閑索戯は、共に明初に軍隊によつて当地にもたらされた軍難である(15)。この他、吉林の芸能である「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、二接太子坐龍墩」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って、これから考へれば、貴池の難戯にも何らかの形で軍隊が関与していたかも知れない。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だのであった。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)、そのことは特に難戯において特徴的で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難戯はほとんど全くと言つてよいほど取り上げられず、近年報告された難戯の例も、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しな難戯が広く行な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つ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難戯の一種で、やはり詞話と関連する鑼鼓難戯もしくは鑼鼓雜劇が、音楽的には安順の地戦より古い形態をとることを紹介する。山西は、中國の演劇、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

た扇鼓神譜、賽戯、隊戯などとよばれる多數の難戯が残されており(19)、これらの難戯と他の演劇、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、難戯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 & English Theatre* の項で(21)、一八四〇年代の香港総督で、英國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。そしてここにいうものが、もしある種の難戯であつたとすれば、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、まんざら的はずれではないかも知れない。現在残されている難戯の大部分は、宗教儀礼の一環として上演されるとはいえ、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らう。

J. E. Harrison 「古代藝術と祭式」(22) は、古代ギリシャにおける drama (祭式) から drama (演劇)への転化、特にホー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國からの新しい文化の流入の二つを挙げ、それがある一定の社会状

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は、おそらく異論はないであろう。宗教儀式としての追難が雑戯に転化してゆくのは、この時代であって、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、『花闇索伝』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、その後の雑戯は、今日化石として残る少数を除いて大部分が、娯楽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べて、すでに娯楽演劇化していた樂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つたであろう。

#### 四 樂曲系と詩譜系の相違

以上、講唱文学と演劇の双方において樂曲系、詩譜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こうとしたい。

まず第一に、樂曲系が知識人、文人もしくは都市の住民に受け入れられたのに対し、詩譜系は農民を中心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つたが、至元十一年といえども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、そこでは雑劇ではなく、詞話系の演劇が演じられていたのである。このことは、雑劇が從来考へ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娯楽であったことを物語つていよう(23)。そもそも雑劇の母体をなす諸宮調は、『碧雞漫志』に、「涙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」とあるようだ。知識人に受けのよい芸能であった。

『元典章』の先の条にはまた「學習散樂、般說詞話」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「散樂、雜戲」とはおそらく雑劇を指すであろう。これによつて、詞話が農民にとって自分で搬演できるものであつたのに対し、雑劇がたとえば専門の芸能者からの教育、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「莊家不識勾欄」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たのは、院本と雑劇であつて、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(陶)真は、明の郎瑛『七修類稿』卷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、「成化本說唱詞話」にもみえることから、やはり詞話と密接な関係にある詩譜系講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』「十三單大教場」の条に、「詞曲を唱するはただ子弟を引き、淘真を聽くは尽くはれ村人」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」であったが、そちらには主に楽曲系が用いられたのである。(24) 胸真などの詩讀系は、勾欄には入れぬ路岐人(大道芸人)によって演じられていたことが、やはり『西湖老人繁勝錄』によって知れる。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って、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文書や「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は、このために他ならない。従来の演劇史が、楽曲系を中心にして組み立てられていたのは当然であろう。

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と思える。明代では一般に、戯曲(これはもちろん樂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『三国志演義』『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』や鴻臚初の『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、詩讀系説唱文学と深い関係にあるのであって、『三国志演義』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、樂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るであろう。

樂曲系と詩讀系の第二の相違は、詩讀系が宗教的因素をなお色濃く残しているのに対し、樂曲系はもっぱら娯楽のための芸能であったことである。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。

まず樂曲系演劇は、都市の盛り場であれ、貴族の邸宅であれ、専門の楽人、俳優によって観客の鑑賞に供されるのに対し、詩讀系演劇は、難戯の場合に典型的であるように、演劇に附隨した宗教儀礼に参加する共同体の成員によって演じられるのであって、そこでは、演者と観者の区別はなお判然としていない。貴池の難戯、安順の戯などでは、ある特定の役がらが、固定した家によって父子相伝で継承されているのである。したがって樂曲系演劇は、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、樂曲系演劇が仮面を用いず、必要な場合には限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って、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こしたしたがっ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、樂曲系演劇では、知識人の価値観乃至は趣味を反映して、伝奇や恋愛、もしくは儒教道德を宣揚した

劇に重きがおかれていた。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いるのであって、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いて。花開宋の物語が、「成化本説唱詞話」、「三国志演義」そして貴池の戯曲など詩讀系でしきりに取りあげられているにもかかわらず、元雜劇を中心とする樂曲系の演劇、語り物には、一切名前すらみられないのは、両者のこのようない相違を物語つていよう。ちなみに詩讀系において、先に『花開宋伝』と貴池戯曲の「花開宋」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いるのは、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、後にも述べる廣東、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。

樂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って、これは既述のことく、樂曲系が聯曲体、詩讀系が板式変化体をとっている。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、したがって始まりと終わりがはつきりしているのに対し、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樂単位とし、それを反復詠唱してゆくため(28)、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。

樂曲系の聯曲体にあっては、まず音樂が存在し、次にその音樂に合わせて歌辭が作られ、それによって劇が構成されるのであって、演劇は常に音樂の制肘を受けている。難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鈞は、厳密に言えば音樂的な単位であり、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。すなわち演劇は音樂に従属しているのである。中國の伝統演劇が、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っていた主因は、この点に求められるであろう。これに対して詩讀系の板式変化体では、歌辭の内容および劇のストーリー展開の必要に応じて、音樂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ろう。これによつてはじめて演劇的な場が成立しうるのであって、ここでは音樂に対して演劇が優位に立つてゐるのである。

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、樂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ろう。したがつて明末以来、詩讀系演劇が不斷に樂曲系演劇を浸蝕して、ついに清代中期の京劇、地方劇の成立をみると至つたのは、演劇の發展という觀點からすれば、必然的な帰結であったと言えるのである。

從来の演劇史では、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いたのであるが、それは判断の基準がもっぱら歌辭の巧拙といふ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、樂曲系と詩讀系の書写形態の相違について述べてみたい。西洋式のいわゆる新式標点が導入される以前、中國の古典詩詞は、抄本と刊本の別を問わず、句ごとに段落を切らずべつて統けて書き、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った。樂曲系は、諸宮調、雜劇、伝奇などすべてこの体裁によつて書写され、印刷されている。

程本子布傳文  
卷之三

大漢三年楚得李布罵辭賀王善  
馬奴軍詞文昔時楚漢爭天子  
連年爭敗二帝累歲相持四目資  
楚家種將公如雲各伍奉王弟杜被  
移至三年冬十月江水河邊等處  
蕭何占卜采勢割谷馬勒鹿山人  
楚家亦不許割頭官了臣衛夫人射  
指有良謀應吉辰臣見和兄掛件打  
臣見漢室五五口不施矛努退植軍  
被那時秦大忠臣文武相衡猶不退  
脚厥不走踏橫權意似爐龍微吐安  
土渾他旗進身守駐馬攜歸不動還  
辟上馬那掛三鉤頭風高神佐金盾  
速堅漢王招手流發言且動與伸高  
公是徐州豐都人母舅翁三夢石村  
父曾面水為茅長久於閭園多亂自  
白手為玉假就真隨鳥級何般風雨  
難寵名聲揚能

→ 圖1·捉季布伝（詞）文（敦煌）

← 圖3·三国志玉童伝  
(蘇州彈詞 乾隆年間抄本)



→ 圖2·花關索伝

却說多麻人一子  
頗有田庄馬群  
逢善不欺吳教直  
只結江河义胆人  
不得逢時无荐拔  
忽見街前到一人  
便叫酒保忙取到  
到國

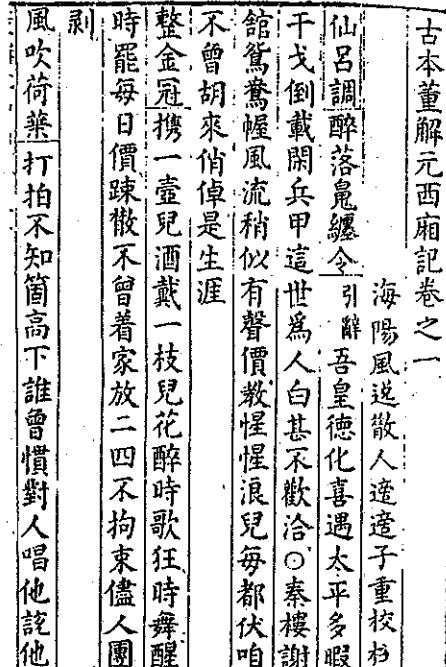
世居琢郡長生牙  
字称翼德，家幾  
少中武芸人无比  
生性堅剛不怕人  
見惡相持不敵口  
平生慷慨義氣  
冒成八陣飛鎗流  
要貨王家立大熱

殺猪賣酒作營生  
此時遇見劉玄博  
各訴心中古氣情  
言語正在得密處  
口稱買酒二三斤  
快取來休遲慢

全歸店內未飲酒  
商良全欲去投軍  
共通姓各承壓事  
吃了一只要進城門

下車進店未挾手  
商良全欲去投軍  
共通姓各承壓事  
吃了一只要進城門

図4・沈香宝扇（木魚書）→



新選清唱香齋南音上卷  
省城丹桂堂梓

莫言小姐閨中事 且唱山前一老年 遙盼望 見西沉

如何我子不見身 岭山冷落无人問 形影孤形獨我身

柴亦盡時米亦空 我與因甚不歸宿 一日氣嘔耳三四日

遠望荒山苦痛心 蛇虫大喊我成噏 石島枝头露苔音

已是愁人草呼愁論起愁來痛杀人 天將晚 出崗山

↑圖6・董西廂諸宮調



↑図5・戯脚本（南通童子戯）

『中国民间文化专辑』下（《民俗曲艺》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、古典詩詞や樂曲系の作品の書写形態と際立った相違をみせており。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、唐代敦煌變文中の韻文、元明の説唱詞話、彈詞、宝卷から、近年の廣東、香港の木魚書、または雜劇の脚本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つてゐる(27)(写真参照)。

このような書写形態がとられた理由はつきりとしないが、單純に考えれば、見やすさのためであろう。古典的詩詞はもとより、樂曲系の文学も、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らずもない。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聽衆なりを前にして、朗誦もしくは歌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讀や譜經の中でも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つたために、それが維持されたと想像されるのである。『再生縁』『玉蜻蜓』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 樂曲系と詩讀系の交流

以上、樂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つた。両者はむしろ、不斷に交流し、影響し合い、場合によつては融合しながら今日に至つてゐる。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關係の重要な一環にならうものであつたろう。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、「集場を立てて買壳をなす」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ゐる。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。詩讀系と樂曲系の交流は、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らう。今、両者の交流した主な例を挙げてみる。

まず樂曲系譜唱文学の代表的なものである諸宮調は、その楽曲の尾声に、七言三句もしくは七言四句の齊言体を使つてゐる(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。ただし十七言句は、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

句のはか、樂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「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）のもとも早い資料である（註）。

第五に、明代後期に流行した安徽南部の、池州腔（青陽腔）、太平腔などの徵調では、樂曲系の曲辞の中に、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（註）。これは、「鉢中蓮」における樂曲、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ろう。その結果、聯曲体から板式變化体に移行するものもあったことは、やはり孟繁樹前掲書が梆子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、音樂、演技法などの影響關係とさまざまの点を指摘することができるであろうが、それらすべての帰結として、樂曲系、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。京劇を含む多數の地方劇こそは、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、音樂、歌唱のすべての要素にわたつて樂曲系演劇の長所を吸収消化し、一方では樂曲系演劇における音樂的束縛から演劇を解放して、「聽戲」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、長い中國演劇史の一つの帰着点であったといつて過言ではないであろう。

## 六 詩讀系文學の伝統

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體であり、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、廣東や廣西地方で山歌や歌謡の祖とされ、解放後には映画にもなっ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（註）。七言詩の起源などについてはのちにまた触ることにして、ここでは、これら広範囲な民間歌謡およびこれまでに述べた詩讀系の語り物、演劇のすべてを包括して、詩讀系文學とよぶことにしたい。この詩讀系文學こそは、中國文學のいわば影の主義であった。それは、文學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す楽曲系の文学や古典詩文を圧倒していた（ただしのほとんどは散佚してしまったが）のみならず、長期にわたつて、中國社會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って、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學は、樂曲系の文學や古典詩文が、時々の流行や思潮の変化によっ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、時空の変遷を経ながらも、なお強固で不变の姿を、無意識のうちに保ってきた。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って押韻する場合が多いことが知られる(3)。「人辰韻」とは、疎接(*ən, in*)を中心に、深接(*eŋ, iŋ*)、曾梗接(*ɛŋ, iŋ*)から場合によっては、宕接(*əŋ*)、通押(*ɔŋ*)までを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、北方の鼓詞と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』、『花闌索伝』を含む「成化本說唱詞話」さらに溯つては、敦煌變文中の「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、「琵琶娘の人の魂の韻詞を爲すなかれ」(『遺山文集』巻三十六)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ろう。

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」に含まれる諸接を實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數の広東語語彙を雜えていることからも分るように、廣東化しているのであるが、廣東語でははつきり区別するはずの臻・深・曾梗の諸接を通押している。今、木魚書『潛龍太子走國』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

不見鄉王三御弟

当今啓口問諸臣

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って押韻する場合が多いことが知られる(3)。「人辰韻」とは、疎接(*ən, in*)を中心に、深接(*eŋ, iŋ*)、曾梗接(*ɛŋ, iŋ*)から場合によっては、宕接(*əŋ*)、通押(*ɔŋ*)までを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、北方の鼓詞と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』、『花闌索伝』を含む「成化本說唱詞話」さらに溯つては、敦煌變文中の「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、「琵琶娘の人の魂の韻詞を爲すなかれ」(『遺山文集』巻三十六)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ろう。

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」に含まれる諸接を實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數の広東語語彙を雜えていることからも分るように、廣東化しているのであるが、廣東語でははつきり区別するはずの臻・深・曾梗の諸接を通押している。今、木魚書『潛龍太子走國』の一節によつて、そのことを示そう。

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、むろん例外も多數あるが、しがしきわめて顯著な特徴として、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『花闌索伝』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る。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って、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、左班李相前采奏、右個忠良諫寡人、我皇寵位立微臣、來語得完王大怒、連声叫苦泪淋淋、因何斬得親兄弟、如何怕死望貪生、法場處斬這王親等のうち、「咲、晤、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(深接)、生(梗接)がその他の疎接と通押している。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。もつとも右の韻においては、淋(lam), 生(seang), 文(man), 田(san)など、韻尾の鼻音が異なるのみで、主母音は共通しており、實際に歌唱した場合、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、むろん例外も多數あるが、しがしきわめて顯著な特徴として、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『花闌索伝』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る。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って、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、左班李相前采奏、右個忠良諫寡人、我皇寵位立微臣、來語得完王大怒、連声叫苦泪淋淋、因何斬得親兄弟、如何怕死望貪生、法場處斬這王親等のうち、「咲、晤、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(深接)、生(梗接)がその他の疎接と通押している。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。もつとも右の韻においては、淋(lam), 生(seang), 文(man), 田(san)など、韻尾の鼻音が異なるのみで、主母音は共通しており、實際に歌唱した場合、さほどの違和感はない。その辺に、この「人辰韻」の融通無碍さの秘密があると思える。

では、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想像される。

第三に、これら詩讀系の作品の間では、ある決まつた言いまわしが、共通して用いられている。たとえば「成化本説唱詞話」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『三國志玉璽伝』や二十世紀の廣東、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、むしろ單なる便宜と必要の結果そうなつ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繼承は、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。そしてそこから、変貌する知識人と都會に対し、変わぬ民衆と農村という、中国社會のある種の構図の投影を読み取ることも、あながち不可能ではないのである。

## 七 詩讀系文學と古典詩

これまでくり返し述べてきたように、詩讀系文學は主に七言と十言の齊言句、なかんずく七言詩を基本とする文學形式であった。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數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學の七言詩は、いったいどのような關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、蕭涤非、余冠英、王運熙などの諸氏による研究があるので（註）、ここでは詳しく述べないことにする。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つたことは指摘しておいてよいであろう。漢代の語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える。

現在みられる文人創作のまとまつ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、後世一般的となつ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學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つて、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。實際、七言詩は文人、知識人からは軽んじられて來たのであって、たとえば晉の傅玄は張衡の「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、宋の顏延之は湯惠休の作を「委巷中の歌謡」（『南史』卷三四「顏延之傳」）と貶め、また梁の鍾嵘『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つたことであらう。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想像されるのである。なお昔の摂廣「文章流別論」に、「七言なる者は、交文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、このような俳諧の樂はおそらく巫歌の延長上にあるのであって、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』卷二にみえている。

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関係があつたことである。小川環樹氏は、かつて敕勅歌をめぐって、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<sup>(35)</sup>、鮑照の七言詩として最も重要な「行路難」も、『芸文類聚』(卷十九)に引く「陳武別伝」によれば胡歌であったと考えられる。

以上述べた七言詩の特質、すなわち民間宗教的性格、俳諧の樂に用いられたこと、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 であったかも知れない。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譜系の七言詩とは、直接にはつながらない。それは、すでに述べたごとく、詩譜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、中國人の自國語の声調に対する自覚が催され、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・宋之問等に至りて、一応の形式的完成をみたということになるであろう。しかし、このような考え方にはさまざまな疑問点がある。

まず周知のことく、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ったが、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ろう。あるいは唐代の歌謡の音樂は胡樂であり、その起源はインドにあるので、同じくインド音韻学に啓發された平仄律と一致するという考え方もあるが、そのためには両者のたどっ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、その後の詩譜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承け継がれ、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、詩譜系の文学は、すでにみたごとく文学的修辞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ない。

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、それ以前の中国人が平仄を知らなかつたといふ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ってきわめて自然であり、何も詩に限つたことではないことは、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も明らかであろう。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「闇里已に具われり」といったことであつたかも知れないものである(註)。そうでなければ、敦煌から発見された變文や講經文などの韻文部分および俗語のほとんどが平仄律に忠実であることになども、説明が難しいであろう。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、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が(註)、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、詩讀系文學においては「人辰韻」とよばれるきわめて放慢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はだ奇妙であると言わねばならない。中國の古典詩にとって、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、「仏說阿彌陀經講經文」の一節を例としよう。

長嗟累劫沉生死

輪廻六道幾時休

三塗地獄受辛憲 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るべきであろうか。

実は、詩讀系文學の「人辰韻」は、これにやや似た所があると言える。「人辰韻」の最も放恣な場合、臻撰(高母音と舌尖鼻音)から若撰(低母音と舌根鼻音)までがみな合流し、しかも鼻音は「ン」

「ン」どれでもよく、場合によつてはなくともよい(實際歌唱した時の鼻音の印象は軽微である)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つてゐるが(註)、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ろう。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つてゐるのである。

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ろう。中國語の發音は方言によって千差万別であつて、規範的に強制する場合は別として、ある一つの押韻体系は、別の方言の發音体系の中では、多かれ少なかれその意義を失つてしまふ。これに對して平仄は、發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 le, te, se などの第四声がすべてとも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。したがつて、通時的、共時的に広く通用する押韻の最大公約数を摸索すれば、「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讀系文學の形態は、中國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、詩讀系文學の中でかくも長く広範囲にわたつて用いられた主な原因はそこにある。王力も指摘するように(註)、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つたが、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。詩讀系の音樂の基本は、すでに述べたごとく七言一句の上下句を単位とする反復詠唱であった。その音樂は、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つたろう。

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學の關係についても、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『唐戸詩』(4)に詳細な研究があるが、これいわゆる声詩は、格律は詩讀系に等しいものの、曲牌をもち、したがつて特定のメロディーと長さをもつてゐる点で、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詞へと樂曲系の方向へ展開して行く。たゞしその中で、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。七言一句の聯章とは、唐代歌謡の中でも代表的な「竹枝曲」であり(5)、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、敦煌文書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の曲子詞があり、さらにその上に読む詩としての近体詩や古詩、歌行などがあつ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。

從來の古典詩歌の研究では、ここに述べるような詩讀系文學がそ の視野に入つてくることは、ほとんどなかつたと言つてよいである。

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ンシャ古典詩などと、唐代絶句との關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(6)。

## 八 敦煌文學の性格

以上、詩讀系文學を中心に、その性格と樂曲系や古典詩との關係を考察してみた。このような觀點からみて最も興味深いのは、それら三分野の作品が同じ場所で発見された、したがつてそれらの共存が確認できる敦煌文學の存在であろう。ここで最後に、敦煌文學における詩讀系文學の地位と性格を、二つの作品の内容を例として、簡単に考えてみたい。

敦煌文學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、どこまで全國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。特に變文を中心とする通俗文學は、その大部分が比較的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はせた。從來の研究では、この点に関する判断は保留したがちで、敦煌という發見地点の獨自性をある程度は認めながらも、どちらかといふと文學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。したがつて敦煌文學の研究は、たとえば「三十年代上海文學研究」や、「現代台灣文學研究」とは異質なものと規定されていたのである(7)。

これに対しても筆者は、敦煌自身に視点を据え、地方文學としての敦煌文學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

格を探つてみたいと考える。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。写本の数が多いということは、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ったという、儒教尊崇の立場からは到底容認し難い内容を扱つてゐる。しかしこの荒唐無稽な話は、これまでの研究で明らかのように(45)『淮南子』「修務訓」、「戰國策」、「秦策」、「史記」「楊子甘茂列傳」など古代の多數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、「生まれてより首上圩頂」、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。

項託はもと項橐と書くのが正しく、すなわち項の橐（たけ）であって、詳しく述べる暇はないが、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、当然であったろう。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」（『皮氏文藪』卷七）、明の万曆年間刊の『歷朝故事統志』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「迎神賽社禮節伝譜」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

だけであつて、民間では依然として高い人気を保つ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つ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であろうし、『迎神賽社禮節伝譜』もまた、近年の山西における演劇資料の出土アーチームの一環として、偶然に発見されたものだつたのである。

すなわちこの反儒教的（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だ、その実幅広い裾野と神話的な普遍性をもつてゐるのである。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う話は、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、正統からみての異端性、民間での流行と文献的孤立を共有する作品が、「舜子変」「伍子胥变文」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、地方文學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るうのである。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的文化、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觸によつて価値觀が多様化し、混乱した辺境において、本来の普遍性を回復し、表出して來たのであって、漢以来宋代に至るまで敦煌が果した歴史的

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』卷十には、「(臣下)孔子道ヲ行ケルニ值ル童子問申語第九」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献が一致する場合がしばしばあるのも、そのため他ならない。日本は中国文化にとってのもう一つの邊境であり、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。

次に変文中の「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、王莽の篡奪によって都を落ちたびの漢家の太子が、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しているようだ。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『西漢開國中興伝説』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(4)。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も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(48)、「れと同じく、王位を迫ら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「慈銀太子走國」「銀合太子走國」「蘇英娘々走國」「臥竜太子走國」そして先に引用した「潛龍太子走國」などがそれであり、筆者はかりにこれを太子走國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ぬものばかりである。

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國故事群が、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つてゐることは、あまりにも明らかであろう。そして、このような貴種流離譚的構造をもつた物語が、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『花闇素伝』も、広い意味ではその例にもれないものである。

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。敦煌の歴史的役割は、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っ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ろう(49)。その香港を代表する芸能である木魚書の起源が、殖民すなわち水上居住者の歌謡にいたることは象徴的である。そして木魚書から香港映画に至る日下の香港の文化に独自

性を認知するすれば、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學は、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、詩讀系文學についての筆者の考え方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細密な吟味を行つたのちに、論を立てるべきであったかとも思われる所以である。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つたことを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。<sup>(4)</sup>

寅恪少くして小説を読むを喜び、至つて鄙陋なる者といえどもまた取りて棄日す。独り彈詞七字唱の体は則ちほほその内容大意を知りし後、輒ち棄て去りてまた観覽せず、蓋しその繁復冗長を厭惡せるなり。長す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、然れどもその措置遣詞、繁複冗長たるは、實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つてこれを選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。又中年以後、元白長慶体詩を研治し、その流変を窮め、廣く唐五代俗譜の文に涉り、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、書を廢して覗す、唯だ小説を読むを聽きて日を消すに、偶々『再生縁』一書に至り、その作者の身世に深く感じるあり。——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る。ここには、若くして、清末隨一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、一方では小説を愛した彼が、外国体験を契機として、詩讀系文學への関心と理解を深めて行く軌跡が、よくあらわされている。ただし彼が選んだのが、詩讀系文學としてはすでに文芸化し、作者の身世によつて読む者を感動させうる内容を具えた『再生縁』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『支那近世戲曲史』(『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) 下巻三頁。

(3) 井上泰山他『花闇索伝の研究』(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)

- (5) たとえば陳來生『史詩・叙事詩与民族精神』(上海社余科  
學院出版社 一九九〇年)。
- (6) 陶君起『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) 野村玄『昔話と文学』(白水社 一九八八年)一一頁。
- (9) 朱恒夫「民間小戲產生的途徑与形態特徵」(『文藝研究』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」(『富山大學教養部紀要』第十一卷 一九九〇年)  
がある。
- (11) 王兆乾「池州儺戲与明成化刊本『說唱詞話』」(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』(文津出版社 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<sup>a</sup>
- (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)前掲書九頁。
- (19) 張之中「山西儺戲概述」(『中國儺戲・儺文化專輯』下『民  
俗曲部』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をいた。なおこの条は、  
許地山「梵劇事例及其在漢劇上底点滴滴」に引用されてい  
る。
- (22) J. E. ハリソン『古代藝術と祭祀』(佐々木理訳 筑摩  
書房 一九六四年) 第五章。
- (23) 金文京「じわゆる一人独唱からみた元雜劇の特徴」(『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、波谷晉一郎「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國学会大会発表論文)に  
示唆を受けた。
- (28) 任平塘『唐詩』(上海古籍出版社 一九八一年) 上編一  
一一頁。
- (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・潮州歌敘錄』(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『花闋索伝』と明代の方言」(『花闋索  
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)、王選熙「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「敕勒の歌」(『風と雲』 朝日新聞社 一九七一  
年収)。

(37) 胡國瑞『魏晉南北朝文學史』(上海文芸出版社 一九八〇  
年) 一三八頁。

(38) 羅根沢前掲書 一三〇頁。

(39) 古屋昭弘前掲論文参照。

(40) 王力『漢語詩律学』(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『敦煌の文学文献』(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) 「迎神賽社禮節伝統四十曲宮調」(『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、譚正璧前掲書のほか梁培熾『香港大學  
所蔵木魚書敘錄与研究』(Centre of Asian Studies, Univ.  
of Hongkong, 1978) 参照。

(49) 金文京「香港文學瞥見」(司兒弘明編『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、筆者は三月二十五日から四月一日まで廣  
西省の南寧、柳州、桂林で開かれた広西雛戯国際學術討論会に參  
加し、各地の雛戯の実演を見る機会を得た。これらの雛戯に使用  
された劇本は、一見したところ七言句の詩讀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、ここでとりあげ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、貴港市の中の師公戯の中の「舜兒」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。なかんずく現存資料  
では、「舜子變」にのみ見える、繼母が舜を果樹にのぼらせ誤って  
足を切がれる話が、師公戯にもあったことは、筆者には驚きであ  
った。

もう一つは、柳州帽合村の師公武壇の中の土地点壇で、十一の

古人を唱う歌詞に「七月里來秋風涼、劉秀十二走南陽」の一旬があつたことである。さうでもなく本論でのべた後漢光武帝の伝説である。

敦煌變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とべき問題であろう。