

楊慎【七犯玲瓏】にみる明代散曲の性質

福 永 美 佳

一 はじめに

本稿は、『玲瓏倡和』に収める楊慎（一四八八—一五五九、字は用修、号は升庵）作の散曲【七犯玲瓏】をとおして、明代散曲の性質について考察する¹。『玲瓏倡和』には、楊慎による散曲【七犯玲瓏】二曲と、彼と交流のある文人作の【七犯玲瓏】八曲、さらに作者不明の【画眉序】一曲が収められる²。【七犯玲瓏】や【画眉序】とは、それぞれ南曲に属する曲牌の名である。

散曲は、酒宴の座興として、楽器の演奏を伴い妓女によって歌われる歌謡の一種である。散曲には、小令と套数という二つの形式がある。小令は、一曲の既成のメロディーにあわせて作詞される。套数は、同一の宮調に属する曲牌を、ある程度決まった順番につなげてひとくみにしたものである。元代は、科白や歌によって構成される雜劇と散曲とが大いに流

行した時期とされる。元代の散曲を網羅する『全元散曲』には、およそ小令三千八百八十五首、套数四百七十八套が収められている³。

続く明代においても、散曲制作は盛んに行われていたようである。明代の散曲を収める『全明散曲』には、小令一万六百六首、套数二千六十四套が採録され、数的には元代に引けを取らない⁴。ところが、明代の散曲は、元代のような評価を与えられていない。明代散曲を評価しない理由について、田中謙二は次のように述べている⁵。

散曲文学が単なる嘲諷を真摯な諷刺に高めた逞しい文学精神は、十四世紀の三十年代を待たずに急激に衰弱していったようにおもわれる。残存する作品に関する限り、その前後から元の末年にむかって次第に生氣を失い、多くはふたたび礼教下にある士大夫官僚の、遊戯文学本来

のすがたに還ってゆく。これは、詞の連続乃至
亜流としてあった散曲の出発点に立ちもどるこ
とに外ならない。

ここで田中は、詞から派生したとされる散曲が、
元代に独自の道を切り開いたにもかかわらず、元末
ごろから再び詞へと近づいてしまっていると述べる。
この指摘は示唆的である。

まず、元代散曲が獲得したものとは何か。これに
ついては、すでに小松謙により「白話を多用し、詞
ではうたわれることのなかった題材を、詞ではうた
われることのなかった態度でうたうもの」とまとめ
られ、「小令にも白話を多用し、襯字を多く伴う、饒
舌にして卑俗もしくは諧謔的な内容の作品が存在す
ることは確かであるが、本格的な事例となると、套
数に求めねばならない」として、詞にはない要素と
して套数が指摘されている⁶。

次に、田中のいう「礼教下にある士大夫官僚の、
遊戯文学」のごとき明代散曲とは、具体的にどうい
うものか。現存する作品数の多さから、少なくとも
明代においては散曲が重視されていたことがうかが

える。では、明代に受け容れられた散曲とはいった
いどのようなものなのだろうか。そこで『玲瓏倡和』
の最初に収められる楊慎作の散曲【七犯玲瓏】をと
おして、明代散曲の特色を明らかにする。

二 典拠の多さ

『玲瓏倡和』には、楊升庵（慎）作として【七犯玲
瓏】というタイトルを持つ作品が二つ収められる。
このうち最初のものには、【七犯玲瓏】四首というタ
イトルの下に小さな字で「改旧詞」と書かれている。
もう一つには【七犯玲瓏】四闋と書かれ、序を伴う。
ここでは前者を取り上げる。

【七犯玲瓏】四首「改旧詞」では、四首のうち一首
目にのみ、まとまりごとに小曲の名が記される（以
下「」で記す）。このほか一首目の特色として、典
拠の多さが指摘できる。

第一首の冒頭にある「香羅帶」を取り上げる。

凝粧上翠楼。垂楊映玉鉤。重簾不捲余寒透。

ここで傍線を引く「凝粧上翠楼」（粧いを凝らして
翠楼に上る）という表現には、典拠が存在する。そ

れは、盛唐の王昌齡による七言絶句「閨怨」（『全唐詩』卷一四三）である。

閨中少婦不曾愁。春日凝妝上翠樓。忽見陌頭楊柳色。悔教夫婿覓封侯。

詩には、愁いというものを知らない閨中の若妻が、春の日、化粧をして高殿に上がり、ふと楊柳が青々としている様子を目にし、夫を戦場に送り出したことを悔やむ様子が描かれる。傍線部で示すように、この詩にある「凝妝上翠樓」という表現は、「香羅帶」にある冒頭の内容と一致する。「香羅帶」では、王昌齡の「閨怨」という有名な詩をはじめに置き、「垂楊」「玉鉤」「重簾」など詩的な表現を使って、これから先の展開を宣言していると考えられる。

次に同じ第一首から「水紅花」を挙げる。

漫凝眸。繁華時候。只見得王孫芳草。千里路悠悠。

傍線を引く「王孫芳草」にある王孫とは、『楚辞』「招隱士」の王孫を指すと考えられる⁷。

王孫遊兮不歸。春草生兮萋萋。

『楚辞』には「王孫遊びて帰らず。春草生じて萋萋たり」とある。ここには王孫が帰ってこない間に、

春草が生い茂る様子が描かれている。この句をもとにして作られた詞が、次に挙げる宋代の李重元作「憶王孫」である⁸。

萋萋芳草憶王孫。柳外樓高空斷魂。杜宇声声不忍聞。欲黄昏。雨打梨花深閉門。

ここには傍線部を引くように「萋萋芳草憶王孫」（萋萋たり芳草王孫を憶う）とある。つまり、王孫が帰らない間に芽吹いたのは、『楚辞』では「春草」であったが、「憶王孫」では「芳草」に書き換えられ、「水紅花」では「芳草」が受け継がれているのである。

李重元の詞「憶王孫」と、【七犯玲瓏】四首「改旧詞」とは、構成面でも一致する。「憶王孫」は「春詞」、「夏詞」、「秋詞」、「冬詞」の四つからなり、ここにあげた詞は「春詞」に当たる。一方、【七犯玲瓏】四首「改旧詞」にも四季が詠みこまれ、第一首には春の季節が歌われているのである。

この他にも先行する文学作品との関連が認められる歌辞の例として、第一首から「皂羅袍」を挙げる。

歎韶華不為少年留。恨青春独把空牀守。蜂兒作隊。鶯兒喚友。魚兒不見。雁兒怎求。

傍線には「韶華不為少年留」（韶華 少年の為に留まらず）とある。これと同じ表現が、宋代の秦觀作「江城子」にみえる。⁹この詞の一節を引用する。

韶華不為少年留。恨悠悠。幾時休。飛絮落花時候一登樓。便做春江都是淚、流不尽、許多愁。

この二つを比べると、傍線で示すように「韶華不為少年留」という詞の表現が、そのまま歌辞に用いられていることが分かる。これに続く内容も、人の若さや美しさがはかないことへの恨みが歌われている点で同じである。

その他に注目したいのは「皂羅袍」の二重傍線部では、蜂・鶯・魚・雁に対し、文語では省略される助辞「見」が添えられ、かつ蜂兒・鶯兒・魚兒・雁兒と列挙されることである。こうした表現は口語的であり、かつ卑俗である。ただし口語的表現は詞にも認められる。

このように【七犯玲瓏】四首「改旧詞」の第一首には、百字前後の歌詞の中に、閨怨をテーマにした詩詞が三種盛り込まれている。小松によれば、元代散曲においてさえ、作品数を基準にみれば、第一に閨怨、第二に退遁が扱われ、元代散曲の三分の二程

度はこの二つのテーマのいずれかに含まれる、という¹⁰。これまで繰り返し返し詠まれてきた閨怨が、明代散曲にも確実に引き継がれているのである。

では、楊慎がなぜこのような作品を制作したのだろうか。閨怨を、有名な典拠を引いて歌えば、どこかで見にしたことのある作品が出来上がることに、博覧強記といわれる彼が思い至らないとは考えられない。

恐らく【七犯玲瓏】四首「改旧詞」は文学性を意図して制作されていないのだろう。まさしく遊戯文学なのである。楊慎が仲の良い文人らに唱和を求めていることからこの点はうかがえる。テーマや内容の独創性や新奇性を求めるよりも、自分たちが趣向を凝らして楽しむことを優先したと考えられるのである。こうした明代散曲の在り方は、嘲諷・諷刺・饒舌・くどき・不平をうたい、異端の文学として評価される元代散曲と比べれば、面白みに欠けるかもしれない¹¹。しかし、ありふれた題材を、馴染みのあることばで綴るからこそ人々の散曲鑑賞を容易にし、制作意欲を高めることにつながったのではないだろうか。

明代散曲の主な作者である士大夫層にとっては、口語を多用し、卑俗に歌うより、伝統的な中国文学において馴染みのある題材や見慣れた典故をふまえたり、文語を入れても構わないとしたほうが対応しやすいはずである。ましてそのような作品を高名な楊慎が手掛けたことの意味は大きく、彼の作となれば十分に鑑賞や模倣の対象となりうるだろう。一例を挙げれば、楊慎の弟である叙庵弟惇作の【七犯玲瓏】でも歌の冒頭に唐詩を引く。叙庵弟惇作は「乗春上画楼」（春に乗じて画楼に上り）で始まるが、これは唐代の王表の七言絶句「成徳楽」（『全唐詩』巻二八一）の起句「趙女乗春上画楼」（趙女 春に乗じて画楼に上り）に拠るものである。楊慎を始めとする明代文人らが作った崇高さと卑俗さの両方をあわせもつ散曲が、『玲瓏倡和』でみられるようにネットワークを通じて共有され、基準が定まることにより、彼ら以外の士大夫層の参入を容易にするばかりでなく、庶民層の介入を促すものとなるう。

そもそも嘉靖帝の怒りをかい、雲南に流された楊慎の立場からしてみれば、朝廷批判と受け取られか

ねない刺激的な作品を、しかもグループで制作するのは危険を伴う。【七犯玲瓏】に唱和しているのは、顧箬溪（応祥）や張石川（寰）ら進士を含む官僚たちである。詞によく似た散曲であれば、筆禍に遭うこともない。

三 襯字の使用

雑劇や散曲における特色として、旋律にのせない字あまりである襯字を自由に追加できることが挙げられる。旋律にのせないから、音数の制限はない。では、襯字の使用によってどのような効果が期待できるだろうか。先行研究によると、歌辞のリズムに変化をつけることができ、また口語的表現を取り入れやすくするとされる¹²。

楊慎作【玲瓏倡和】四首「改旧詞」では、第一首が百十一字、第二首が百十字、第三首が百十六字、第四首が百十一字からなり、音数にばらつきがある。これは音数が多ければ多いほど、襯字がより多く添加されていることを意味する。

例として四首のなかでもっとも多く襯字が添加さ

れている第三首を挙げる。テクストには記されていないが、音数から判断して「皂羅袍」に当たると思われる歌辞を挙げる。

只贏得一重愁翻做兩重愁。怎能夠長相思變做長

相守。玉人何在。音書枉投。玉闕何処。山河阻修。

傍線部をみると、一句目は十一音、二句目も十一音である。『南北詞簡譜』巻七に収める【七犯玲瓏】「皂羅袍」の用例では、八音と八音である¹³。二十一頁に記載する第一首の「皂羅袍」と比べてみても、明らかに音数が多い。これを旋律に乗せて歌うとなれば、早口で歌う部分と遅く歌う部分が生じ、リズムに変化が起きる。

また、襯字には歌辞より重要度の低いことばが選ばれるから、ここでは意味から考えて「只贏得」（～になっただけ）や「怎能夠」（どうしてできよう）の部分の襯字に当たろう。雑劇や散曲では、襯字が句の最初の三音に置かれることが多い。吉川幸次郎によれば、三音は二音や四音と比べ不安定な形であり、「そうした言葉が襯字として句の頭に来ることは、一句の速度を呼び起こし、流動を増すものとして、最

も有効である」と述べる¹⁴。たいして重要ではないことをあえて饒舌に語らせるのは、通俗的といえる。

四 おわりに

【玲瓏倡和】四首「改旧詞」をとおしてみる明代散曲の特色は、題材選びや古典からの引用において明代知識人の持っている教養を十分に活かせるものとなっていることが挙げられる。批判的な表現や卑俗なことばの使用は、意味の難解さにつながり、内容に対する反発を生みかねない。ところが、知識人の教養レベルに合わせて制作されるとなれば、地方へ左遷された文人であつても十分に中央へ影響力を及ぼすことができるのである。このように全体的な傾向として文人好みに仕立てられているが、通俗的な部分も残す。顕著な例が襯字の存在である。襯字によって、旋律には緩急が生まれる。つまり、明代散曲は題材や典拠・ことば選びにおいて崇高なる部分を持ちつつ、襯字を許容することで饒舌さや卑俗さを残している。この点で十分に多声的といえる。こうした明代散曲の性質は、主たる受容者であつた士大夫層にとっては、受け容れやす

いものとみなされたようである。その結果、多くの作品が現存すると考えられる。

- 1 『玲瓏倡和』の本文は盧前輯『飲虹簪所刻曲』（廣陵古籍刻印社、一九七九）所収の影印本による。
- 2 福永美佳「『玲瓏倡和』にみる明代の詩社と散曲制作」（『尚綱大学研究紀要』第五三号、二〇二一）。
- 3 隋樹森編『全元散曲』上冊（中華書局、二〇一八）「自序」九頁参照。
- 4 謝伯陽編纂『全明散曲（増補版）』一（齊魯書社、二〇一六）「自序（一）」十一頁参照。
- 5 田中謙二『田中謙二著作集』第一卷（汲古書院、二〇〇〇）「元代散曲の研究」四三六頁。
- 6 小松謙『中国白話文学研究——演劇と小説の関わりから——』（汲古書院、二〇一六）第一部「元曲について」第二章「元曲」考（一）——散曲について——「六七〜九八頁。
- 7 鶴田久作『国訳漢文大成』文学部第一卷「楚辞」（東洋文化協会、一九五六）五〇一頁。

8 本文は唐圭璋編『全宋詞』第二冊（中華書局、一九六五）所収の排印本による。

9 本文は注（8）前掲書第一冊所収の排印本による。

10 注（6）前掲書七一頁。

11 田中謙二『楽府 散曲』（筑摩書房、一九八三）「散曲」一四九〜二九〇頁。

12 吉川幸次郎『吉川幸次郎全集』第十四卷（筑摩書房、一九六八）「元雜劇研究」下篇「元雜劇の文学」第四章「元雜劇の文章（下）」三〇四〜三五五頁。

注（5）前掲書三四四〜三四五頁。

13 呉梅編訂『南北詞簡譜』（中国戲劇出版社、二〇一五）四八二頁。

14 注（12）前掲『吉川幸次郎全集』第十四卷、三二〇頁。

本稿は、二〇一九〜二〇二一年度日本学術振興会科学研究費助成事業 若手研究「明末北曲雜劇における本文批判とその刊行に関する考察」の成果である。