

同治本弾詞『珍珠塔』に関する考察

—— 曲牌と脚色を中心にして ——

束 洪 芬

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生文明学専攻
〒606-8501 京都市左京区左京区吉田二本松町

要旨 中国芸能史における二つの大きな柱である講唱文学（語り物）と演劇（戯曲）は、さまざまな点でお互いに影響を与えながらも、各自の特徴を保持して発展して来た。本論文は、講唱文学に属する弾詞、すなわち明清時代の江南で流行した語り物の代表的な作品である『珍珠塔』のテキストを取り上げ、その中で「楽曲系」に属する曲がどのように使用されているか、また語り物であるにもかかわらず、演劇のテキストに特徴的である「脚色」を表記している点に着目しつつ、それが持つ意味を明らかにすることにより、この作品が弾詞の中で占める独自の地位について、論じた。

一、同治本『珍珠塔』における曲の使用

講唱文学は、その韻文部分、すなわち歌詞の形態に着目して見れば、七言、十言など齊字句を用いる詩讚系と長短句を用いる楽曲系という二つに分けることができる。そして、その叙述形式に着目すれば、また第三人称を主とする叙事体と第一人称を主とする代言体に分けうる。しかしながら、詩讚系と楽曲系、また叙事体と代言体という区別は絶対的なものではない。つまり、これらの二つの形式は全く関係を持たない、画然と区別されるものであるとは限らず、これらの二つの形態を合わせ持つ場合もある。

弾詞『珍珠塔』という作品の明確な成立年代と作者に関する考察は、他の講唱文学の作品同様、極めて難しいばかりでなく、この作品が古い時代において、実際にどのように演じられていたのかを物語る資料も乏しい。しかし、出版されたテキストに限ってみると、現存する完全な版本として一番早いのは乾隆四十六年刊『繡像孝義真蹟珍珠塔全伝』である。趙景深は『弾詞考証』¹⁾で『珍珠塔』物語がどのように変化したかを考察しているが、そこでは次のように結論づけている。すなわち、乾隆四十六年前には強盜邱六橋のエピソードのない祖本というべきものが存在していた、し

かし、乾隆四十六年に周殊士によって強盜邱六橋の“劫塔”とその後の事が増補され、ストーリーが書き直された。咸豐元年までは、祖本によったものと周殊士改編版という二つの版本が併存したが、咸豐元年以降は、ストーリーとしては全て周殊士版に統一された。また、同治年間に風靡した芸人馬如飛の創った「開篇」は光緒二十年に周殊士版系統のテキストに付されて出版され始めたというものである。

こうしたテキストには、小説の型で、全編を通じて第三人称の口吻で語るスタイルもあるし、演劇テキストのように役柄別にセリフや歌を設定した型もある。また、その歌について見た場合、語り物の主流であるといえる詩讚系の齊言体が用いられる一方で、楽曲系の長短句が用いられる部分もある。本稿で取り上げた同治本『珍珠塔』のテキストは、まさにこの二つの型が混じり合ったスタイルをとっている。本稿ではその特徴について分析するとともに、こうしたスタイルをとっているその理由を明らかにしたいと考えている。

まずはじめに、講唱文学において曲がどのように使用されるのかについて、まとめておく。葉徳均は『宋元明講唱文学』（1952）では、講唱文学を、その韻文部分、すなわち歌詞の形態に着目して見れば、七言、十言など齊字句を用いる詩讚系

と長短句を用いる楽曲系の二つにわけることができると主張した²⁾。更に、詩讚系は講唱文学において、最も広く使われ、最も長い歴史をもつ形式であるとした。その理由は以下にまとめられるであろう。

1) 講唱文学の主な受容層は、いうまでもなく知識人階級ではなく、読み書き能力のそれほど高いとは言えない庶民であった。彼らが耳で聞いて理解し、それを楽しむためにはシンプルな言葉がもちろん要求されたであろう。

2) また、その伝承について考えて見た場合、斉字句のものの方が、伝承しやすい。

3) 一方、楽曲系の曲は、こうした作品が文人たちによって模倣的に再創作されたり、書坊の要請によって改作される時に挿入されたものが多い。また、実際に演じられた際には、聞き手の興味を引くために、当時流行していた時調や小曲、すなわち民謡の類を挿入したのである。

しかしながら講唱文学にせよ、演劇にせよ、こうした二つの形態は、まったく関係を持たず、画然と区別されるかということ、そうではない。二つ

の形態を合わせ持つものもまた存在するのであって、講唱文学でいえば、明清時代から江蘇、浙江一帯で愛好された呉方言弾詞のうちの、一部の作品はその代表であろう。

弾詞はそもそも詩讚系の講唱文学に属し、歌の大部分は唐の俗講にはじまる七字句のスタイルを継承してきた。詩讚系の講唱文学は、一般的に七字句や十字句の斉言韻文を使う。十字句は七字句の変形であり、七字句の頭に三字句を重ねた“334”という形をとる。

しかし、明末清初から、確実な年代は考察できないが、呉方言弾詞には楽曲系に属する歌、すなわち「曲牌」に基づく歌も使われるようになった。楽曲系の曲とは、宋金時代の諸宮調のように、韻文の部分は普通の七字句や十字句ではなく、宋词や南北曲などから撰取してきた、一定の曲調のある長短句で構成されたものである。本同治版『珍珠塔』テキストは数少ないものの一つである。

同治本『珍珠塔』テキストは全二十四回、さらに加篇と名付けられた増補部分からなる。しかしながら、楽曲系の歌が全篇を通じて使用されてい

曲牌名	使用数	回 目
黄鶯兒	六	第一回二カ所；第十二回四カ所
曲調	四	第一回；第二回；第四回；加篇
耍孩兒	十二	第二回一カ所；第十三回五カ所；第十八回二カ所；第二十二回四カ所
鬥鶴鶩	一	第十回
石榴花	一	第十回
混江龍	一	第十回
絳都春	一	第十回
尾声	一	第十回
梆子腔	二	第十回二カ所
急己令	一	第十回
西江月	五	第十回二カ所；第十四回二カ所；第二十二回一カ所
急三槍	二	第十二回二カ所
銀絞絲	七	第十三回四カ所；第十七回二カ所；第十九回一カ所
北曲調	九	第十三回一カ所；第二十回七カ所；第二十二回一カ所
青陽扇	一	第十八回
青陽媚	一	第二十二回
羅江怨	一	第十九回
雁兒落	一	第二十回
南曲	四	第二十回
剪剪花	一	第二十二回
新水令	一	第二十二回
煞尾	一	第二十二回

るわけではないことにまず注目すべきであろう。

どこで、どのような曲牌が使われているかをまとめると、前頁の表ようになる。

この表から、まず次のことが見てとれるであろう。

- 1) 本テキストにおいて、よく使われる曲牌は「耍孩兒」(12)、「北曲調」(9)、「銀絞絲」(7)、「黃鶯兒」(6)、「西江月」(5)、また「南曲」と「曲調」(4)であること。
- 2) 「耍孩兒」、「鬥鶴鶉」などのように元代の雜劇などにも見える長い歴史を持つ曲牌が使われている一方で、「銀絞絲」のような時調や小曲、すなわち民謡に由来するものも使用されていること。
- 3) 最も注目すべきことは、全部で二十四回もある本テキストのうちに楽曲系の歌が使用されているのは十二回しかなく、そして、曲牌が使われるそれぞれの回においても、均等に曲が使われているわけではなく、その頻度に差があることである。多い順に挙げれば第二十回(12)、第二十二回(10)、第十三回(10)、第十回(10)、第十二回(6)となる。

のちに詳しく述べるように、本テキストでは、登場人物それぞれに、演劇作品を思わせるような脚色名が記されているが、個々の人物によって、用いられる曲牌が異なっている点は興味深い。整理すると次の如くである。

つまり、

- 1) それぞれの曲牌は、人物の物語の中での性格や社会的身分に合う口吻で設定されている。語り手が唱う曲として挙げた「新水令」、「羅江怨」、「耍孩兒」以外は当時の時調や小曲である。また油面が殆ど北曲をうたうのに対して、老旦は南北

曲両方ともうたう。

- 2) 一人が南北曲の両方を唱っている例がある。老旦がうたう「北曲」と「南曲」がそれである。
- 3) 套曲、すなわち北曲における一セットの曲が使われている。強盗の邱六橋(油面)がうたう「鬥鶴鶉」、「石榴花」、「混江龍」、「絳都春」、「尾聲」がそれである。
- 4) 多くの時調小曲が用いられている。すなわち「剪剪花」、「青陽扇」、「青陽媚」、「銀絞絲」、「急己令」、「擲子腔」がそれである。
- 5) 「曲調」というその実体の明らかでない曲牌が見えるが、これはおそらく昔の流行曲であったが、本テキストもしくはその祖本が完成された時代にはその名称が忘れ去られていたものであろう。

では、通常のスタイルではなく、このような曲牌体による歌が用いられている原因は何によるのであろうか。可能性の高いものとして以下の三つが考えられる。

- 1) 弾詞『珍珠塔』が、実際に演劇作品である伝奇から、語り物に改編された可能性があること。これはまず傳惜華が『綴玉軒藏曲志』において、乾隆年間の伝奇『珍珠塔』の抄本が存在し、巻別を付けず、四冊で、撰者を題していないと言及しているものである。板眼(拍子)に印を付け、「宮譜(宮調)」を記し、台詞にも朱筆が入れられているという。また、第二冊の各出における台詞には書き直された部分が甚だ多いことから、これは舞台での上演本に違いないと傳氏は推測した。劇の内容は方卿と陳翠娥、畢綉金と彩蘋との婚姻をめぐる物語である。珍珠塔が愛情の誓いの象徴で、内容を繋ぐため、それが題目となっている。また傳惜華は嘉慶道光年間に流行った語り物の内

脚色名(役柄名称)	曲牌名
表(語り手)	「新水令」、「剪剪花」、「羅江怨」、「青陽扇」、「青陽媚」、「銀絞絲」、「急己令」、「擲子腔」、「耍孩兒」
旦(陳翠娥)	「曲調」、「西江月」
浄(陳公)	「黃鶯兒」、「曲調」
末(王本)	「黃鶯兒」、「曲調」、「急三槍」
生(方卿)	「耍孩兒」、「北曲」、「煞尾」
老旦(方老夫人)	「耍孩兒」、「西江月」、「北曲」、「雁兒落」、「南曲」
油面(邱六橋)	「曲調」、「鬥鶴鶉」、「石榴花」、「混江龍」、「絳都春」、「尾聲」
老生(許習仙)	「黃鶯兒」

容がこの伝奇との相似性を理由に、弾詞本がこの伝奇本から発展してきたと推測したが、それに対して、趙景深は『弾詞考証』において、この伝奇版に“贈塔”と“劫贈”があるため、やはり周版に基づいたと反駁を加えている。

2) 明清時代の“時調小曲”(地方の流行歌や小唄のことを指す。)から影響を受けていたのではないか。“時調小曲”は明、清時代時代に盛んに唱われていた曲である。それは民間の歌曲から発展したもので、南北各地に伝わって行った。種類は雑多で、名称も時には“時調”、時には“小曲”、また、“清音、清曲”などとも呼ばれた。明の沈徳符の『萬曆野獲編』巻二十五「詞曲」時尚小令に拠ると、宣徳から正徳年間において、時調小曲は中原地区で流行っていて、萬曆以後は“南北、男女、老若また良民と賤民のいかに問わず、人々はそれを習いそれを楽しんだ。刊行頒布され、世に伝唱され、人々をたいへん感動させた。”(則不問南北、不問男女、不問老幼良賤、人人習之、亦人人喜聽之、以至刊布成帙、舉世傳誦、沁人心腑。)そして、清代以後、小曲の中に“引子”(主要人物が登場する時、節を付けて唱える短い独白)と“尾声”を加える曲牌組曲体制が作られた。また、叙情的な小唄によって次々とストーリーを述べ、人物を描写する語り物の形態に変化した。このような曲はしばしば歌手が脚色(役柄)別に歌を唱い、歌詞も代言体(第一人称)で直接的に人物の言葉と感情を表す³⁾。『珍珠塔』弾詞は、同じ時期に徐々に形成されたものであるから、当時の時調小曲から影響されたに違いない。

3) 明清時代に刊行された民間小調の伝統を承けて作られたのではないか。明清時代の民間小調は、皆もともとあった曲牌を地方の民謡や山歌などに引き入れて新しい曲を作った。そして、それらの歌の受容層は、歌の元の曲牌名をそのまま引用したり、また新しい名前を付けたりしたのである。例えば、乾隆35年刊の『新訂時興文武雙班綴白裘六編昇集』における小調『買胭脂』や『花鼓』に使われた曲「擲子腔」のようにしばしば民間小戯や散曲また地方の語り物の中に引用された。『珍珠塔』弾詞もそのような例が多いであろう。当時の江南地域は弾詞のほかに、“灘簧”という

芸能が流行していた。これは初めは語り物の一種であったが、後に地方劇にまで発展し、蘇州では“蘇劇”、無錫と常州では“錫劇”と呼ばれるようになる。弾詞は江南地域において、聴衆を獲得するため、さまざまに工夫を凝らしたスタイルが考案されたのであろう。

原因としては上記の三つが推測できるであろう。曲牌の物語における位置づけ(つまり、物語の何処に配置されているか)、曲の性格(どの人物に唱われ、どのような感情を表しているのか)、曲の内容などから考察すると、以下のように推察することができる。弾詞『珍珠塔』は、最初は七字(時々3、4或は4、3という型に変形することも)と十字(常に334という型である)という簡単な形式で韻文を構成したが、体裁を整え、格式を上げるため、崑曲など演劇からの影響を積極的に取り入れる。それは、「鬥鶴鶉」、「混江龍」など崑曲の特徴としての楽曲系の歌を使うだけでなく、演劇のテキストの登場形式も積極的に取り入れた。ということは、同治本『珍珠塔』テキストにおいて、普通の語り手が第三人称の叙事体を使って物語を展開したほか、特に新しい人物が登場した場合、演劇のように脚色を設定し、当該登場人物の口吻で登場詩を詠みながら登場するところが多い。その具体的な使用例については次章で検討したい。

詩讚系講唱文学の一ジャンルとしての弾詞は、詩讚系の七字句/十字句など伝統的な歌だけではなく、発展の過程において、崑曲などの演劇や当時の流行小曲・俗曲などから曲を撰取し、作品の中の人物の性格にあうように改編された。では、本テキストは一体どのようにほかの芸能形態特に演劇から影響を受けて来たのであろうか。この点について脚色の使用に着目しながら検討してみよう。

二、同治本『珍珠塔』における脚色使用

既に述べたように、弾詞はその韻文部分の使用から詩讚系と楽曲系の二つに分けられる一方、その表現形式からもまた叙述体と代言体という二つの形態に分けることが出来る。そして、この二つ

の形態を合わせ持つものももちろん存在する。本テキストはその典型的な例であろう。

趙景深は『弾詞選』において、弾詞について次のように論じている。すなわち、弾詞には叙事体と代言体との二種類ある。そして叙事体の弾詞はまた“文詞”と呼ばれ、もっぱら読んで楽しむための作品である。それに対して、代言体の弾詞は“唱詞”と称され、語られ、また聞いて楽しむためのものである。叙事体弾詞は第三人称を以て客観的に叙述するのに対し、代言体弾詞はこうした客観的な語り以外に、また第一人称による主観的な叙述も用いられる。つまり、もともとの第三人称を主とする小説のスタイルから第三人称と第一人称と混合した形態に発展して来た。更に、弾詞の構成要素は“説”（つまり脚色のセリフであり、それは必ず生、旦、浄、丑などの身分に合うべき）、“表”（語り手の叙述）と“唱”（歌）である。そして、叙事弾詞である“文詞”には“表”と“唱”しかないのに対し、代言弾詞の“唱詞”には“表”、“説”と“唱”三つとも存在する。

しかし、趙景深は弾詞を単に叙事体と代言体の二形態に分けるだけで、その分け方が今までのテキストを中心とするか或は実際の上演の形式を主体とするかには触れていない。それに対して、盛志梅は『清代弾詞研究』⁴⁾には、講唱形式において、叙事弾詞には唱と白だけが存在し、代言体には表、唱また白とも存在すると論じた。それは実際に上演されている弾詞を対象にして論じるか或は、現存するテキストを台本として論じたのかも説明していない。では、この清同治本『珍珠塔』弾詞のテキストの表現実態はどうであろうか。

主要人物名	脚色名称	
	小生	生
方卿	小生	生
方老夫人	老旦	
陳連（培徳）	浄	
陳老夫人	老旦	作旦
陳翠娥	小旦	旦
王本	末	外
采屏	貼旦	花旦
畢雲頭	正生	
畢秀金	小旦	旦
邱六橋	油面	油臉

以上の表からも見て取れるように、本テキストにおいて、主要人物の脚色名は必ずしも統一されているとはいえず、途中で変わったり、誤っているところがたくさんある。また、演劇には見られない脚色名「油面」「油臉」が存在する。そして、それ以外の道化役は「丑」で、脇役は「甲・乙・丙」などで表記される。更に語り手は「表」で記される。また、『珍珠塔』テキストを通してみると、語り手によって人物の登場が語られる語り物の一般的なパターンのほかに、古典演劇での人物登場パターンも良く使われた。すなわち「生引」/「旦引」/「老旦引」などの表記をもつ登場詩がまず吟じられたあと、自己紹介がそれに続くというスタイルである。

『珍珠塔』テキストにおける語り物の一般的な登場パターンとは：

表唱：千金正在雙流淚，採屏使女進香房（表が歌う：お嬢様が涙を流しているうちに、腰使いの采屏が閨房に入り込んでまいります。第十一回）

といったスタイルである。しかし、本テキストにおいて、特に主要人物であれば、社会的な身分の高低を問わず、殆ど演劇のテキストにしか見られない登場詩を伴った形式で現れる：

引油臉：自幼生來膽氣雄，殺人放火去行凶。有人問咱的名和姓，江湖大盜綽號小旋風。（油臉が登場する：生まれながらに度胸があり、殺人や放火の悪事をやる。もしおいらの名を聞くのなら、各地を渡り歩く強盗で渾名は“小旋風”なり）。

強盗の邱六橋が登場する場面である。このような登場形式は人物のが初めて登場する場面しか使われないとは限らない。ここではこの人物の二回目の登場である。強盗邱六橋の初登場は第五回の遭強踏雪（強盗に遭い、雪積もる大地で転んだ）である。弾詞のような語り物は一日で全部語り終わったものではなく、数日間更に何ヶ月を経て終わらせるケースが基本である。つまり、前回では方老夫人が息子の方卿を探すため、故郷を離れて襄陽城に出かけるところで終わり、第十回ではしばらく方老夫人の話が傍らに置かれ、強盗邱六橋が珠塔を奪ってから襄陽城に入質しようとする場面が変わるから、再び強盗邱六橋の自己紹介が必要となるのである。

この作品では登場場面だけではなく、テキストの中の各脚色のセリフや歌も、中国の古典演劇と同じように、物語の登場人物の身分や社会地位・性格にぴったりするように設定されている。つまり、このテキストにおいて、主要人物に属する生、旦、浄、外（後に“末”に変わった）が官話で話すと異なり、他の丑や丑旦など社会身分の低い、職業も低下な脚色は全て方言で語る。しかし、このテキストにおいては悪役に属す“油臉”（時には“油面”に変わる）でさえも官話で語る。ここで注意すべきこととしては、物語の中の悪役である強盗の邱陸橋が身分も低い、職業も低下であるものの、なぜ方言ではなく、官話で語るのであろうかということである。それは、この『珍珠塔』という物語の展開には、邱陸橋の存在は欠かせないものであって、やはり普通の道化役と同一視は出来ないだろう：

引油臉：無本生涯，到處便為家。行人遇我，唬得滿身麻。江湖打搶，本事實堪誇，今朝天助，點點雪飛花。……娘子，关了門吓。我出去了。外邊盜賊甚多，在家須要小心吓。丑旦白：曉得个。（油臉が登場：もとでのない職業を持って、何処でも家にする。通行人は俺に出会ったら、びっくりして全身がしびれるほど。各地を渡り歩いて強奪してきたか、その腕前は自慢のたね。今日は神様が助けて、雪をひらひらと降らせてくれた。……おい、ちゃんとドアを占めて。俺、ちょっと出かけるよ。外には強盗が多いから、家にいる時も気をつけないと！ 丑旦が言う：分かっているよ。）（第五回 遭強跌雪）

ここにある「丑旦」は強盗邱六橋の嫁さんであり、社会身分ももちろん高くはないため、セリフはやはり方言の蘇白である。邱六橋はそれと違い、セリフも歌も全部その身分には似つかわしくない官話が用いられるのである。

以上の分析から見ると、当テキストは、趙景深の論じた代言体彈詞に分類できることはまちがいない。『珍珠塔』テキストにおける脚色名の使用、第一人称のセリフの設定、演劇上の登場パターンの踏襲などによって、古来の伝統的な語り物の演出パターン更にテキストの文章構成まで一変されて来た。特にテキストの構成から、従来の第三人

称で物語の外に立って物語を客観的に語る小説のスタイルを一変して、物語の中登場人物に変身して、その人物自身が語るように劇化された。では、その劇化されてきた代言体彈詞は自分の語り物の性格を主張しつつ、演劇から区別しようとするのは、テキストにおいては、しぐさのト書きの省略以外に一番肝心なところとしては、“表”——語り手の存在であろう。

“表”は語り物の語り手を表記する名称である。“表”が語る部分は物語の情景、人物の心理活動、景色の描写などを叙述する。そして、本テキストの中で“表”は次のような機能を持っているのである。

1) 情景転換や状況の説明：

表白：卻說那邱六橋在酒店吃了一飽，只因腰内囊空，要將寶物典當，你看他走出來後怎生模樣。（表が言う：何はさておき、その邱六橋は酒屋で十分に食べたが、酒代がなかったから、その奪った宝物を質屋へ入質しようとした。彼が歩いて来てからどんな様子かという）

※ここは、邱六橋が酒屋で酒を飲んでから、質屋へ珠塔を入質しようとする場面転換を語り手が語っている。

2) 人物の内心活動や心理描写：

千金聽，頓驚呆，為甚今朝提起來，此物已歸方表弟，作何搪塞費安排，急得個主見毫無難可答，面如土色托香腮。（お嬢様がそれを聞いて、呆然とした：なぜ今更それを言い出したのか、既に方従弟にあげたから、どう言い逃れをしようかと、令嬢は気がいらいらしてどうしようもなく、顔も青くなって頬づえをつく。）

※陳公が自家の珠塔を見たいと陳令嬢に要求したが、珠塔を既にいここに贈った令嬢はどうしようもない困った気持ちであると述べている。

3) 人物の外観描写：

表唱：那個你道夫人何等樣人。今朝描寫與君聽，他原是宰相之女千金體，生來五貌似天成，雖則年交四十九，他是受用的人，白發全然沒半根，兩鬢如雲光閃閃……（表が歌う：夫人はどんな様子かという、これからお話

ししてあげよう：彼女はそもそも宰相のお嬢様であるので、生まれつき顔かたちが美しい。年が四十九ぐらいになったが、彼女は生活の快適な人なので、白髪が全然なくて、両鬢が雲のようにキラキラと光っている……）（第三冊、第十回）

※ここは語り手が直接的に陳老夫人の外観を描く。

4) 語り手の考えや解釈：

表白：……列位阿，小姐此時為甚殷勤多厚贈？並非為□且有私情，一來是報答當年□舅母，二來是要保全寒士轉家庭，三來是堂上將他來輕慢，必得周全心始寧，要曉得小姐為人惟重義，豈可當他錶記稱？列位嚇，不知哪個憑空來嚼舌，說是花園自許親，後來自□般般醜，幾乎屈剎好千金。虧我到過襄陽方府上，曾將此事細查清，以他書中前後身曉事跡搜求的真真，列位多是高見的人，切末信□前刻本，荒唐話，其中經緯實分明。

第三回で、陳令嬢が自家の珍珠塔を従弟の方卿に贈った理由を説明している：陳令嬢はなぜ心がかもって珠塔まで送ったのかに関して、本テキストにおける独特な且つ本当の解釈を語った：『珍珠塔』の俗本では、一般に、陳令嬢が珍珠塔を愛情の誓いとして方卿に贈ったと言っているが、それは本当の理由ではない。つまり、一つとしては、昔叔母に対する恩返しのため；またその貧しい読書人が無事に帰られるため；三つ目としては自分の母が方卿をそっけなく扱ったので、ここでは自分から行き届かないと心が落ち着かないからである。そして、語り手は、自分が実際に襄陽方府へ行って詳細に調査したところ、実は、陳令嬢が親戚関係の道義を重んじただけなのであった、と、自分の故事版本に述べていることの方が真実であることを、語り手の口を借りて言っている。後の部分は、陳令嬢の腰元の采屏が方卿を案内した様子を詳細に描写している。

“表”が表記されていない演劇では、その部分は舞台装置と役者の扮装やしぐさ（劇本では舞台提示）などの演技で観衆に見せる。そして、代言体を主とする劇本は読者に生き活きた現実感を与える。しかし、この“表”の部分は必ずしも演

劇史において存在しなかったとは言えない。初期の演劇において、開場は、いつも“副末”という脚色が登場して劇の内容を紹介する。周育徳はその著書『中国戯曲文化』⁹⁾において、現在の貴州安順の“地戯”が使用した演出本は叙事体の詞話唱本であり、中に、代言体と叙事体両方の表現が存在していると指摘した。ここから、講唱文学と演劇との密接な関係が伺われる。しかしながら、そうした劇本の中に“表”を表記しているとは限らない。明確に語り手を代表している“表”をテキストに示していることこそ、それが語り物だという証明である。確かに、貴州安順の“地戯”では、劇の中の脚色でない叙述があるが、それは単なる劇の内容の紹介、人物の描写、などで、弾詞の中の語り手の考えなど即興的なものが“地戯”にはない。それは語り物特有のものである。

以上は弾詞『珍珠塔』テキストにおける脚色使用に関する考察である。語り物としての弾詞は上述したような、脚色名を表記することにより、人物の性格を明らかにする技法を駆使したとしても、やはり語り物という性格を変えることはあり得ないのであろう。中国の古典演劇の劇本は、劇の登場人物の名前を脚色名に変え、そしてそれぞれの脚色名と適合した歌・台詞・しぐさなどが設定されている。つまり、古典劇の劇本において、物語の展開や情景転換などは、全て脚色の歌や台詞を通して行われる。例えば、“浄がXXに扮して登場する”、“生がXXのしぐさをして、云う”など定められた舞台（程式舞台）上演様式で、役者の台詞・歌・定められたしぐさなどに拠って物語の展開が進んで行くのである。それと異なり、一人、或は多くても二人で行われる語り物は、登場人物を何人設定しても、物語の展開は全てその語り手の口だけを通して行われる。それはむしろ同じ頃に発展してきた民間芸能の一つである灘簧は何よりもそのことを示している。灘簧は江南地域で発展した芸能である。それは語り物の演出形式を採用しながらも、完全に語り物のように一人多くても二人の語り手に拠って物語を運ぶのではなく、演劇のように五、六人ぐらい同じテーブルで座って、伴奏楽器を自分で弾きながら、作品の中の登場人物の口吻で物語を語ったり、歌ったりす

る。それが弾詞との相違点は出演人数の増加だけではなく、演出過程において、第三人称としての語り手の“表”が一切出ないところであろう。むしろ、化粧して、しぐさを加えたら、舞台上演される演劇と全く同じスタイルとなる。弾詞のような演芸の唱本（テキスト）を読物にしたら、もちろん白話小説のように、全て第三者の口調で物語を語りうるが、脚色別の時調小曲刊本が発達していた清の時代においては、表（語り手）と脚色を混じえて作り替えても不思議とはいえない。更に、演劇芸術が次第に発達・成熟していった清代において、識字率の高くなかった庶民階層にとって、小説や語り物の登場人物名よりむしろ誰でもすぐ想像がつく脚色名の方がすぐに印象付けられるのではないか。つまり、既に古典劇に馴染んだ当時の人々は隈取りをする“浄”，道化役の“丑”などの脚色のほうにより詳しく、親しみがあっただろうということである。従って、清代においては、そのようなテキストは数多く存在したはずである。そして、弾詞『珍珠塔』において、演劇のような脚色や新たに作った脚色名を使った他に、さらに語り手“表”も使われていることは、演芸よりむしろ読物としての性格が強く反映されていると考えられる。

終 わ り に

本稿では、これまで必ずしも注意されて来なかった弾詞の“曲”一特に曲牌体と脚色などの構造の問題を中心とし、当時の江南地域における呉方言弾詞について、清・同治甲戌年方来堂『珍珠

塔』を具体例として、その作品の形態に見られる変化から当該文芸の実態と形態変化の原因を明らかにすることを目的とした。

文学史の上で、元雜劇、明清傳奇などは楽曲系の演劇として、中国の戯曲の最高峰とされている。一方、清代後半以後、民間に生まれた京劇や地方劇の多くは詩讚系の演劇である。しかしながら、講唱文学と同じく、演劇でのこうした二つの形態は、全く関係を持たずに画然と区別されて発展して来たとは考えられない。例えば、語り物という芸能から変遷してきた、詩讚系の演劇である灘簧系錫劇、蘇劇などは、楽曲系の曲牌を摂取しながら、二つの形態を合わせ持っているという点は、もっと注目されていいと考えられるのである。

注

- 1) 趙景深著『弾詞考証』商務印書館 1938年7月
- 2) 講唱文学には楽曲系、詩讚系と両系兼用の三つに分けられる。楽曲系に、1;詞調を使う(宋の叙事鼓子詞、覆賺、諸宮調、小説)2;南北曲を使う(金元の諸宮調;明の陶真、叙事道情)3;俗曲を使う(元の貨郎兒;明の叙事蓮花落;清の牌子曲)が代表的なものであり、詩讚系に、1;宋の涯詞、陶真2;元の詞話(詞説、陶真)3;明の詞話(陶真、詞説、説詞、唱詞、文詞説唱、打談、門詞、盲詞、警詞、彈詞)、唱本、叙事道情4;清の彈詞(南詞、弦詞、摸魚歌、沐浴歌、木魚書)、鼓詞、影詞、竹板書、段兒書(大鼓書、子弟書)、快書が代表的なものである。そして、両系具有なのは、元明清の寶卷と清代の呉方言彈詞の一部分である。「73頁」
- 3) 『中国大百科全書・戯曲 曲芸』中国大百科全書出版社 1983年8月 354頁 “時調小曲”条引。
- 4) 盛志梅著『清代彈詞研究』齊魯書社 2008年3月
- 5) 周育徳著『中国戯曲文化』中国友誼出版公司 1996年

**Study of the text of Tanci 『Zhen zhu ta (珍珠塔)』 that was printed
in Tongzhi (同治) of the Qing Dynasty**

—— a view from Qu-pai (曲牌) and Jiaose (脚色) ——

Hongfen SHU

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto, 606-8501 Japan

Summary The use of Telling and Singing Literature and Opera are two important pillars in Chinese Performing Arts History. Each pillar, Whilst respectful of its own individual characteristics and history has also affected the other considerably. This paper will examine the text [Zhen zhu ta (珍珠塔)] of Tanci that was popular in the Jiangnan area during the Ming and Qing Dynasties. I will use this example to demonstrate how the Melody which belongs to the [Yuequ System (樂曲系)] was used in connection with the text. I will then examine the notation of Jiaose (脚色) which is the individual style of Opera in this text. Finally, I will detail the importance that this text had to Tanci.