

『四鳴蟬』の作詞法について——『玉簪記』との関係——

川上陽介

はじめに

明和八年（一七七二）十二月に刊行された『四鳴蟬』半紙本一冊は、都賀庭鐘が、わが国の謡曲「熊野」「頼政」、歌舞伎「山崎余次兵衛寿の門松」、浄瑠璃「大塔宮・曦鑑」、以上の四作品を、中国演劇の様式にならって漢訳し、一冊にまとめて出版したものである。原本は、京都大学附属図書館、東京芸術大学附属図書館等に所蔵され、『中村幸彦著述集』第七卷（一九八四年）に全文の影印および解説が収められている。近年刊行された江戸怪異綺想文芸大系第二卷『都賀庭鐘・伊丹椿園集』（二〇〇一年）には、稲田篤信氏による翻刻・解題がある^①。

『四鳴蟬』について、これまでに発表されている論文はそれほど多くないが、石崎又造氏、青木正児氏、山口剛氏、小池藤五郎氏などによって^②、洒落本の典拠として取り上

げられたことがある。そこで指摘されていたのは、唐来参和の洒落本『和唐珍解』に見られる白話表現の一部に、『四鳴蟬』からの引き写しがある、というものであった。

これ以外の問題を取り扱ったものとしては、徳田武氏に次のような記述がある^③。

彼は『四声猿』の様式に倣ってみずから白話を操った中国戯曲体の作品を刊行している。『四鳴蟬』（明和八年、浪速、渋川清右エ門刊）がそれである（『中村幸彦著述集』第七卷に影印あり）。この作品の成立には『四声猿』が与って力があつた、と考えるべきであろう。なぜならば、第一に、書名がシセイエン・シメイゼンと近似していること。第二に、『四声猿』が前述したように四種の作品を集めているのに対し、『四鳴蟬』も「惜花記」「扇芝記」「移松記」「曦鑑記」と四種を収めているからである。

『四声猿』とは、明代の文人・徐渭^{じょゑい}が著した短篇戯曲作品集のことであり、現存最古のテキストは、明・万曆十六年（一五八八）に刊行されたものである^⑧。徳田武氏のこの論文は、天明六年（一七八六）刊の庭鐘の読本『莠句冊』第六篇が、徐渭の雜劇集『四声猿』第一篇をどのように翻案したかを論じたものである。その末尾に、実は『莠句冊』刊行の二十六年前に、すでに庭鐘は『四声猿』の模擬作品である『四鳴蟬』を手がけていたということを述べているのである。徳田武氏は、『四鳴蟬』が『四声猿』の影響を受けていたと考えられる理由として、書名が「シメイゼン」「セイエン」と近似していること、ともに四種の作品を収めていること、この二点を挙げている。

しかし、この指摘については少しコメントを付け加えておかなければならない。まず第一に、『四鳴蟬』に収録されている四作品は、『惜花記』『扇芝記』『移松記』『蟻鎧記』であるが、『四声猿』に収録されている四作品のタイトルは、『狂鼓史漁陽三弄』『玉禅师翠郷一夢』『雌木兰替父從軍』『女状元辞凰得鳳』という七文字であり、『何何記』という三文字のタイトルとはなっていない。それに対して『六十種曲』に収録されている作品は、『琵琶記』『荆釵記』『香囊記』『浣紗記』『尋親記』『千金記』『精忠記』『鳴鳳記』『八義記』『三元記』など、六十種類の作品のほとんどすべてが「何何記」

という三文字のタイトルであり、『四鳴蟬』に収録された四作品と一致している。つまり、『四鳴蟬』所収の個々の作品は、『六十種曲』を始めとする中国南方の明代長編戯曲のタイトルがほとんどすべて「何何記」という三文字で記されているのを襲ったものであつて、徐渭の『四声猿』を見倣ったものではないということである。そして第二に、中国古典戯曲では、セリフとは別に、音楽の伴奏をとまなつて、さまざまな曲牌のメロディーに乗せて歌われる曲詞というものがあるが、庭鐘は、『翠地錦襦』『黄龍滾』『番卜算』『粉蝶児』など、合計十四種類の曲牌を使用して『四鳴蟬』『惜花記』を作詞している。そして、『四鳴蟬』『惜花記』に使用されている十四種類の曲牌のうち、徐渭の『四声猿』に使用されている曲牌と共通しているのは、わずかに【節節高】【尾声】という二種のみにとどまっている。それに対して、『四鳴蟬』が使用している曲牌のすべては、『六十種曲』収録作品のなかに確認することができるのである。『四鳴蟬』『惜花記』を作詞するにあつて、庭鐘は、『四声猿』に使用されている曲牌をほとんど参考にはしていなかったということである。このことは、決して『四鳴蟬』に対する『四声猿』の影響を否定するものではないが、『四声猿』という雜劇集以外に数多くの中国古典戯曲作品を読み込んでいなければ、『四鳴蟬』を作詞することはできなかった、

『四声猿』一作だけの影響で、『四鳴蟬』という作品を完成させることはできなかったということを意味している。

このほか、これまでに『四鳴蟬』を取り扱った論文として拙稿二本があるが^⑤、以上が現在までに報告されている『四鳴蟬』関係記事の概略である。

一 『四鳴蟬』「惜花記」の構造

『四鳴蟬』第一篇「惜花記」という作品は、わが国の謡曲「熊野」を中国古典戯曲風に漢訳したものであるが、その具体的な翻訳方法について、まずは簡単に見ておきたい。

謡曲「熊野」の本文は、「上ゲ歌」「二セイ」「サシ」などといった節をともなう謡の部分と、「名ノリ」「問答」「着キゼリフ」などといった節をともなわない詞の部分とからなり、一曲全体は、それぞれの小段がモザイク状に組み合わされることによって成り立っている。『四鳴蟬』「惜花記」における翻訳の大原則は、謡曲「熊野」の節をともなう謡の部分作曲牌に乗せて歌われる曲詞として作詞し、節をともなわない詞の部分「白（せりふ）」として作詞するとうものである。『四鳴蟬』の板本を実際に見れば一目瞭然なのであるが、二行割注の小文字のト書きを別として、節をともなわない詞に対応するセリフの部分は中位の文字で記

され、節をともなう曲詞の部分は、魚尾【一】に掲げられた曲牌名に続けて、比較的大きな太い文字で記されているのである。要するに、歌が大字、セリフが中文字、ト書きが小文字というわけである。

ただし、節つきの詞章はたしかに例外なくメロディーをともなつた曲詞として翻訳されているものではあるが、謡曲における節つきの小段のひとつひとつが、それぞれ個々の曲牌に一对一に対応しているというわけではない。そのことについては、拙稿『四鳴蟬』試論——謡曲「熊野」から元明戯曲風「惜花記」への翻訳——において、すでに述べたことがあるので、そちらを参照して頂きたい。

また、中国古典戯曲において、セリフや歌を担当する配役の名は、「生」「旦」「浄」「丑」「外」「末」「小生」「小旦」などと記されるのが一般であるが、『四鳴蟬』「惜花記」もその例にならい、謡曲「熊野」原文に見える「シテ」「ツレ」「ワキ」「ワキ連」などの配役、つまり具体的な役柄としては、「熊野」「朝顔」「宗盛」「従者」という四人の登場人物を、それぞれ「旦」「小旦」「生」「丑」に割り当てている。

ちなみに、『四鳴蟬』においては、役者の「しぐさ」をあらわす用語として「科」という文字がト書きに使用されているが^⑥、明代以降の中国演劇では、「介」という語を用いるのがもつとも一般的である。「科」という語は、元代雜劇

の常用語であつて、明代には、使われなくなつたというわけではないが、『琵琶記』『浣紗記』『玉簪記』など、数種類の作品中に部分的に使用される程度であつた。

二 作詞例 その一【節節高】

『四鳴蟬』の翻訳作業の実態がどのようなものであつたのか、次に具体的に見ていきたい。謡曲「熊野」に、「サシ」〔下ゲ歌〕という節つきの小段で歌われる次のような詞章がある。

〔サシ〕地 春前に雨あつて花の開くること早し 秋後
に霜無うして落葉遅し 山外に山あつて山尽さず 路
中に路多うして路窮まりなし シテ山青く山白くし
て雲来去す 地 人樂しみ人愁ふ これ皆世上のあり
さまなり

〔下ゲ歌〕地 たれか言ひし春の色 げにのどかなる東
山

この部分の漢訳は、『四鳴蟬』四丁裏二行目以降に相当し、漢文の右側に付された片仮名の総ルビが、謡曲「熊野」の原文である。謡曲の原文は、「一セイ」から節が変わつて「サシ」という小段に移っているのであるが、その詞章が『四鳴蟬』二行目最下部に見える【節節高】以下の曲詞に対応

している。『四鳴蟬』のト書きの配役欄に「同」とあるのは、謡曲の原文に「地」と記されている「地謡」「同音」を指すものであるが、この言い方は一曲を二人以上が同時に唱う「同唱」という中国古典戯曲の用語を使つたようにも思われる。しかしながら、『六十種曲』ではこういう場合、普通は合唱であることを示す「合」、あるいは大勢という意味をあらわす「衆」という文字が記されることがほとんどであり、それは、舞台上上がっている役者たちが皆で声を合せて唱うという意味をあらわしている。つまり、「合」または「衆」などと書いてしまうと、舞台上演じている役者とは別の声で地謡が唱われる謡曲本来のあり方とは食い違つてしまうため、『四鳴蟬』の作者はそれらの用語を避け、「同」という、実際の中国古典戯曲作品にはあまり見られることのない語をあえて使用したのではないだろうか。

『四鳴蟬』のルビの部分を見ると、次のような謡曲本文が記されている。

シユンゼンニアメアツテ花ノ開クルコト早シ、シウゴ
ニシモナフシテ落葉ヲソシ、山外ニ山アツテ山ツギズ、
ロチウニ道オホフシテ道極リナシ、

伊藤正義氏の注によれば、この詞章は、『断腸集之拔書』や『百聯抄解』に見える詩句を読み下したものであり、本来は次のような七言詩になっていたという。

春前有雨花開早、秋後無霜葉落遲。

山外有山山不尽、路中多路路無窮。

ところが、『四鳴蟬』の作者はこの部分を漢訳するにあたって、この読み下し文を復元すれば簡単に得られる典拠そのままの漢詩文を採用しない。つまり、

春「前有」雨「多」花早攀^シ。秋後無^シ霜葉落^シ少^シ。
山外「山外」山不^レ尽。路^ニ多^シ路無^シ窮。

このように訳している。四字句と三字句とを規則的に続けてきれいな七言の詩句にまとめているものと詩を、なぜ『四鳴蟬』の作者はこのような奇妙な表現に作り替えなければならなかったのか。つまりは、それが明代戯曲の詞型に当てはめようとする作業だったということである。

中国古典戯曲においては、それぞれの曲牌に必ず基準となる一定の字数と句数が定められており、押韻箇所も決まっている。そういう一句の字数、全体の句数、押韻箇所、平仄などを図解説明したものが、「曲譜」と呼ばれるものであり、明末に刊行された『南詞新譜』は、その時代の代表的な曲譜の一つであった^{〔註〕}。この曲牌について、『南詞新譜』巻十二は、次のように記述している。

節節高 卽生薑芽 琵琶記

連漪戲彩鴛。把荷翻。清香瀉下瓊珠濺。香風扇。
芳沼辺。閑庭畔。坐来不覺神清健。蓬萊闌苑何

足羨。^{〔合〕}只恐西風又驚秋。不覺暗中流年換。

（頭注）戲影闌苑俱去上声、妙甚、把字上声、尤妙、不覺暗中、

作平平去平亦妙、然此四字、用平平仄仄亦可、○用韻亦難

実際の曲譜には、規範となる作例本文の左右にさまざまな記号が付されているのであるが、『南詞新譜』の凡例によれば、「白点」が押韻箇所、「墨点」が押韻をともなわない句切れの位置を示しているとのことである^{〔註〕}。「墨点」は、この曲牌では最後から二番目の句（第九句目）の「秋」字にのみ付されている。作例本文の左側には平仄をあらわす記号、右側には「板眼」と呼ばれる特殊な記号が付され、リズムをとるための「板（拍子木）」の叩き方が示されている。『南詞新譜』の記述によって、句型と韻字のみを整理すれば、『節節高』という曲牌の詞型は次のようなものであったと考えることができる。

「5。3。7。3。3。3。7。7。」

（。）は押韻箇所、＝以降は合唱形式を示す）

こういう字数の句を、こういう順に並べるのが、『節節高』という詞型の定格であるということが、この曲譜に示されているのである。

さて、さきほどの『四鳴蟬』の漢語訳は、この【節節高】という詞型の冒頭部分に設定されているから、「5。3。7。3。3。3。」という句型で作詞しなければならないことに

なる。この曲律にしたがつて、『四鳴蟬』の漢語訳にリズムをつけて読むとすれば、次のようになるであろう。

春前有雨多、花早攀。秋後無霜落葉少。山外山、山不尽。路多路、(傍点は韻字を示す)

このように読めば、この歌詞はびたりと【節節高】のリズムに乗せて歌い上げることができるのである。『四鳴蟬』の作者は、この句型に適合させるために、謡曲本文の読み下し文を復元すれば簡単に得られる「7777」という漢詩句を、「537333」という句型に書き換えたのであった。

【節節高】の残りの部分、「7.7.7.7.」を定格とする箇所は、やや苦心の作と思われる。謡曲本文においては、ここで「地謡」から「シテ」の謡に変化しているため、『四鳴蟬』の方でもト書きの配役名が「同」から「旦」に変わっている。『四鳴蟬』における役名の変化は、きわめて厳格なものである。『四鳴蟬』本文右側のルビに、

〔旦〕 ヤマアヲク ヤマシロクシテクモライキヨス、

〔同〕 ヒトタノシミ人愁フコレミナ世上ノ有サマナリ、
タレカイツシハルノイロゲニ長閑ナルヒガシ山、

とあり、次のような訳文が示される。

〔旦〕 山青又白^キ間。看^{レハ}幾回雲来^去ス。

〔同〕 人^ミ樂^ミ人愁^ミ時^ツ往^ツ還^ス。

応^ニ是^ニ春^ニ色偏^也東山^ニ。

「山青又白間」という五字句は、【節節高】全体の詞型を考えるならば、その前の二字「無窮」と合わせて規定の七文字に合致させようしたものが見えなければならぬ。つまり、音楽上のリズムとしては、「山外山、山不尽。路多路、無窮。」で句切るのではなく、「山外山、山不尽。路多路、無窮山青又白間。」という読み方をしなければならないというのである。

その次の六字句「看幾回雲来去。」は、規定の七文字に合わないが、これと次の一句に対応する謡曲の詞章は、伊東正義氏の注によれば、そもそものが七言句「山青山白雲来去」を読み下したものであったから、この箇所を【節節高】という曲牌の詞型に合わせるためには、七文字一句を七文字二句に引き伸ばさなければならなかったのである。そういう曲律上の制約を受けて、作者は原作にはない「看幾回」という三文字を追加することによって句型をととのえようとしたのであろう。しかし結局、曲律の規定通りの七字句ではなく破格の六字句に仕上がっているのは、作者がこの曲牌のこの箇所の詞型を六字句と誤解していたか、もしくは規定に反するとわかっていながら定格の七字句として曲詞を練り上げることができなかったということである。【節節高】の第八句目に「看幾回、雲来去。」という「33」構造の六文字をあてるのが曲律に違反したものであるという

ことは、その他の曲譜にもそういう変格例は掲載されておらず^{〔五三〕}、『六十種曲』『笠翁伝奇十種』など、中国古典戯曲七五作品に見られる一二三例、および『四声猿』に使用されている【節節高】の二例を調査してみても^{〔五四〕}、この句が六文字で作詞されている例がないことによつて知られる。

その次の、謡曲本文、『四鳴蟬』のルビ、『四鳴蟬』の漢訳は、それぞれ次のようになってゐる。

地 人^{ヒト}樂^{ガク}し^ミ人^{ヒト}愁^{ウレシ}ふ^{コト} これ皆世上のありさまなり

〔同〕ヒトタノシミ人愁フコレミナ世上ノ有サマナリ、

〔同〕人^{ヒト}樂^{ガク}し^ミ人^{ヒト}愁^{ウレシ}ふ^{コト}時^{トキ}往^{イリ}還^スス。

この漢訳部分は、「人の樂しみ悲しみは、時には行ったり来たりする」「悲喜交々である」という意味であるから、謡曲「熊野」原文の後半部分、「これみな世上の有さまなり」という言葉は訳出されていないことになる。「人樂人愁（人樂しみ人愁ふ）」で、すでに四文字使っているから、残りの三文字に「これみな世上の有さまなり」を十分に盛り込むことができなかったのであろう。

この漢訳部分の最後、「時往還」の直後に、カギ括弧が付されているのは、ここで本来の謡曲本文の節が「サシ」から「下ゲ歌」に移行しているのに対応させたものである。

漢訳された本文を曲詞として考えるならば、ここではまだ引き続き【節節高】という曲が流れ続けているはずである

から、謡曲本来の節としては、このままこの曲が続くのではなく、ここで音楽的な変化が加えられていたということを記録しておきたかったのであろう。『四鳴蟬』には、あと数カ所、このようなカギ括弧が付されているが、だいたい同じような意味を持つている。

そして、節が変わった「下ゲ歌」の一句、

地 たれか言ひし春の色^{ヒカシヤ} げにのどかなる東山

この部分を、『四鳴蟬』は、

応^{ヒカシヤ}是^{ヒカシヤ}春^{ヒカシヤ}色^{ヒカシヤ}偏^{ヒカシヤ}東^{ヒカシヤ}山^{ヒカシヤ}。

と漢訳し、規定通りの七字句で、【節節高】の曲牌を締めくくっている。

以上が、【節節高】という曲牌を用いておこなわれていた『四鳴蟬』の翻訳作業の実態である。要するに、【節節高】という詞型は、中国古典戯曲の曲律によれば、

〔5。3。7。3。3。3。7。7。7。〕

という形式を定格とするものであるが『四鳴蟬』の詞型は、

〔5 3 7 3。3 3 7。6 7。7。〕

となっており、もしも押韻や平仄などの韻律上の規則を度外視して、字数規定だけを考慮に入れるとするならば、右の表において傍点を付した第八句目の六字句のみが破格、それ以外は曲律によつて規定された字数通りに作詞が完成されていたということになる。

三 作詞例 その二【黄鶯児】

同じように、『四鳴蟬』『惜花記』には、『黄鶯児』という曲牌を用いて作詞された次のような曲詞がある。

【黄鶯児】（旦）遙^ニ眺^レ南方^ノ野^ヲ。（同）大悲^ノ擁^ニ護^ニ。可^レ知^ニ羈^ノ寡^キ。熊^ノ野^ノ樵^ノ現^ニ移^リ来^ニ社^ニ。地名^ノ共^ニ同^ニ今^ニ熊^ノ野^也。秋^ノ葉^ノ稻^ノ荷^ノ尚^キ青^キ者[。]清水^ノ乘^{シテ}時^ニ千^ノ金^ノ価^ニ。唯^ニ来^ニ可^レ賞^ニ千^ノ草^ノ雅[。]【前腔】（旦）山^ノ風^ノ有^レ音^也。花^ノ雪^ノ如^ニ已^ニ下^ル。（同）君^ノ不^レ見^ニ知^{コト}深^ニ情^ノ寡^キ。（旦有^テ受^ニ於^ニ扇^上ニ執^レ酌^ヲ科上）（旦）奴^ノ婢^侍要^レ執^レ酌^ヲ。（生）你^ノ瑜^ヲ耶^ノ舞^ヘ「了^ニ一曲^ヲ」。（同）人^ノ情^都是^知知^{コト}趣^ニ寡^シ。（笛^ノ声^ノ発^シ旦^ノ舞^セ起^ニ至^ル終^ニ惜^ム花^ヲ科^{アリ}）（旦）那^ノ那^ノ。俄^ニ頂^ニ春^ノ雨^一陣[。]打^テ花^ヲ飛^ニ散^ス可^レ見[。]（生）真^ニ是^ニ陣^ノ雨^過来^ニ散^ス花^ヲ了[。]（旦）恨^ム一^ノ行^ノ雨[。]春^ノ雨^カ（同）涙^ノ下^ル。与^ニ淚^共一^ノ下^ニ白^ニ桜^ノ瀉[。]誰^ノ人^ノ不^レ惜^ニ落^ニ花^ノ者^{アル}。（旦有^テ把^ニ筆^ヲ写^ニ字^ヲ科上）（生）想^ニ必^ニ当^ニ有^レ所^ノ言[。]取^ニ将^ニ起来^テ一^ノ看[。]【国風調】「何^ノノ葉^ノ錦^ノ城^如如^キ繡^ノ春[。]（旦）又^ニ惜^ニ鄉^ノ里^ノ園^ノ花^ノ散[。]（生）賦^得有^レ章^又可^レ哀^ム矣[。]今^ノ也^与フ^ニ你^ニ休^ニ帰[。]一^ノ早^向東^ニ去[。]（旦）呀[。]得^レ賜^{コトヲ}ニ休^ニ暇^ニ乎[。]（小文字の科白部分と挿入句である【国風調】の歌詞とを取り除いた太

字部分が、【黄鶯児】の曲詞である）

『南詞新譜』卷十八の記述によれば、この曲牌の定格は、

[5 6。7。4。4。10。9。]

とされているが、実作例一六七例を検討してみると、もつとも一般的にあらわれる詞型は、

[5 6。7。4。4。7 = 3。4。5。]（二は、それ以

降の歌詞が合唱形式であることを示す）

というものであることがわかる。実際、別の曲譜『新定九宮大成南北詞宮譜』（二七四六年序）では、この詞型が定格として示されている^{（五五）}。それに対して、『四鳴蟬』の【黄鶯児】【前腔（前と同じ節）】二例に見られる詞型は、曲の途中でセリフが大量に挟み込まれているばかりでなく、歌詞のなかにも「君不見」「唯来」「呀」などという襯字（規定の字数以外に付加される文字）が技巧的に使用されているため、曲牌の詞型は非常に見にくくなっているが、そういう付随的な要素をすべて差し引いて、作者が想定していたであろう【黄鶯児】の詞型を整理すると、次のようになる。

[5 (4。4) 7 4 4 7 (4。3) 5]

このなかに、中国古典戯曲の曲律にそぐわない部分は二箇所ある。まずは第二句目、曲譜の規定によれば本来「6。」とあるべきところ、この箇所は「3 3」構造の六字句とし

て作詞されることが普通なのであるが、それが『四鳴蟬』では「大悲擁護。可知霽寡。」花雪已下。君不見知深情寡。」という「44」の句型となっている点、それから、『新定九宮大成南北詞宮譜』の標準形で言えば、第七句目と第八句目、「3.4」とあるべきところが「清水乗時千金価。」「誰人不惜落花者。」という「43」構造の七字句となっている点である。後者の例については、一見『四鳴蟬』の詞型のように、「34」の句型を二つ合わせて「43」という構造をもつ七字句と捉え直してもよさそうに思えるが、そして、その他の多くの曲牌では実際にそういう例が数多く見られるものなのであるが、こと【黄鶯兒】という詞型のこの箇所に限っては、実作例一六七例中、ひとつの例外もなく、この第七句目の三字句で押韻され、一句に句切れをつけている。この三字句は、襯字けんじの付加によって、二、三文字数が増加することはないが、この句で押韻させてリズムに句切れをつけるという特徴は、すべての作品において遵守されていたのである。おそらくこの曲を演奏するにあたっては、最後の三句は合唱形式をとることが一般的であったのだが、合唱に入ってから最初のワンフレーズである三字句で短く切って唱うのが、このメロディーにもっとも相応しいテンポの取り方であり、この曲牌にきわめて特徴的な作詞のあり方だったということではないだろうか。『六十

種曲』や『笠翁伝奇十種』などに見られる実作例一六七例中、ただ一つの例外もなく、この三字句で押韻しているというのは、少々驚くべきことである。この曲牌のこの箇所に限っては、「34」という二句を連続させれば七文字だから、同じ七文字の「43」構造の字句に差し替えても構わないなどといった杜撰な作詞法は、本家中国の古典戯曲においては、まったく通用しないものようである。言い換えれば、『四鳴蟬』【黄鶯兒】の第七句目に使用された「43」構造の七字句は、事実として、中国古典戯曲の実作例にはありえない詞型だったということである。一方、第二句目、定格としては「6。」とあるべき詞型が、「44」となっている箇所、この部分は、中国古典戯曲作品の実作例一六七例のうち、たった一例だけ、明・高濂『玉簪記』第十齣に、その類例が認められる。

『玉簪記』という作品のこの曲を含む場面は、ある地方の名士（「外」の扮する張千湖）が、科擧受験生をよそおって、女貞觀（道教の尼寺）に潜りこみ、ヒロイン（「旦」の扮する陳妙常）を誘い、彼女の部屋（僧房）で一緒に囲碁をしようとそそのかす、女はうすうす男の下心に感づきながらも、囲碁をうつことに同意する、ところが男は二度連続で女に負けて大恥をかく、という一場である。舞台では、【黄鶯兒】のメロディーに乗せて、一曲目を男が唱い、

二曲目を女が唱うという演出になっている。また、曲の合間に掛け合いのようなセリフが細かく挟み込まれているところも、『四鳴蟬』の曲詞にやや似ている。

【黄鶯兒】〔外〕花院手閑敲。戰・楸・秤・両・下・交。争先布擺装園套。双関那着。〔旦〕我輸了這一子了。〔外〕單敵這着。

〔外作思科旦〕相公用心。〔外〕声遲思入風雲巧。笑山樵。從他爛柯。不識我根苗。〔旦〕相公輸了。〔外〕果然輸了。

還饒一着。

【前腔】〔旦〕換局更難饒。你熱心機我冷眼瞧。其間有路心難到。〔外〕待我点眼。〔旦〕我推開那着。点破你這着。双関那怕你能單吊。笑鳴蟬。縱横羽甲。千局終徒勞。〔外〕又是學生輸了。〔旦〕相公故意相讓。〔傍点筆者〕

【前腔】第二曲目の最初の三句は、おおよそ次のように意訳することができるであろう。

【前腔】〔旦〕今度も手加減はしませんよ。あなたは熱い想いを心に秘めているのでしようが、私は冷静な眼で局面全体を眺めております。私とあなたの間には距離がありますから、うまく行くはずはありません。

いま問題としているのは、【前腔】の第二句目、傍点を付した「你熱心機、我冷眼瞧。」という八文字である。曲律の規定にしたがえば、「33」構造の六字句であるべきはずのところ、この曲では「44」構造の八字句となっており、

文字の数だけを見れば、「大悲擁護。可知靄寡。」「花雪已下。君不見知深情寡。」という『四鳴蟬』の詞型と一致している。ただし、『玉簪記』のこの用例は、第一に、本来「33。」構造の六字句で作詞するように規定されていること、第二に、【黄鶯兒】と記された第一曲目の歌詞において、その第二句目が「戰楸秤、両下交。」というまぎれもない「33。」構造の六字句で作詞されていること、そして第三に、【前腔】と記された第二曲目の歌詞には襯字として使用されることの非常に多い「你（あなた）」「我（わたし）」という文字が、この曲の第四、五、六句目と同様に挿入されていること、これら三つの理由により、この句は「33。」構造の定格に一字ずつの襯字を加えた詞型であったと考えるべきであり、ことさらに破格の八字句として作詞されたものではない、かつたという事情が見えてくることであろう。しかしながら、『玉簪記』【前腔】第二句目のこの実例は、すくなくとも見た目だけは、『四鳴蟬』の詞型と同じ「44」構造の形式をもった唯一の例とすることができるのである。とはいえ、いまここで注目しておきたいのは、『四鳴蟬』に使用されている、曲律にそぐわない詞型が、中国古典戯曲の実作例一六七例のうち、ただの一例だけ認められ、しかもその作品が『玉簪記』だったということである。

四 『玉簪記』との関係

これと同じような例は、『臨江仙』という曲牌の第一句目にも見られる。『四鳴蟬』（三丁表）の本文は、

〔且臨江仙〕多●罪●復●數●言●。花●也●每●春●開●盛●也●。逝

者●長●不●還●。唯●賜●^{コト}婦●是●告●。〔生●不●。不●。你●婦●人●

家●無●剛●腸●。我●不●得●從●^{コト}。——來●好●慰●^レ你●。同●車●提●

携●^シ去●看●花●。俱●要●^ス賞●^ト春●光●。〔傍点読点筆者〕

となつてゐることから、その詞型は、

〔5●6●5●5●5〕

として作詞されていたと考えられる。ところが、『南詞新譜』に定格として示されているこの曲牌の詞型は、

〔7●6●7●5●5〕

というものである。曲律によれば七字句として作詞すべき第一句目が、『四鳴蟬』では「多罪復數言。」という五字句で作詞されている。そして、曲律にそぐわないその第一句目の詞型と一致するものが、中国古典戯曲の実作例七一例のうち、またまたこの『玉簪記』という作品に、たった一例だけ使用されているのである。

〔臨江仙〕〔且上〕松●風●驚●枕●簾●。琴●聽●人●坐●靈●天●。〔淨丑小旦扮道姑上〕

昼●長●日●赤●苦●煩●煎●。看●荷●來●水●殿●。追●燕●入●湘●簾●。

〔玉簪記〕第八齣、傍点筆者〕

また、『一剪梅』という曲牌の第二句目と第三句目についても同じことが指摘できる。『四鳴蟬』（八丁表）には、

〔一煎梅〕宜●哉●思●^ハ内●外●色●^ニ頻●。歎●^ニ息●頻●^ニ。傍人●怪●。〔同〕罷●哉●罷●哉●世●帶●常●。滿●腔●歎●息●。又

有●^ニ余●歎●^一。〔傍点筆者〕

とあり、その詞型は、

〔7●3●3●7●4●4〕

となつてゐるが、『南詞新譜』におけるこの詞型の定格は、

〔7●4●4●7●4●4〕（第二、三句と第五、六句は対句形式）

とされている。つまり、本来は「4●4●」という対句形式で作詞されるべき箇所が、『四鳴蟬』においては、「嘆息頻、傍人怪。」という「33」構造の六文字で作詞されているのである。そして中国古典戯曲作品中に、この箇所が破格の六文字で作詞されているものは、八六例中六例あり、そのうちの二例が、やはり『玉簪記』に見られるのである。

〔一煎梅〕〔外上〕白●髮●蕭●蕭●今●已●老●。婦●閑●堪●守●林●皋●。夢

回●青●瑣●恋●王●朝●。欲●報●^ニ因●^一。且●教●子●勤●勞●。〔中略〕

〔前腔〕〔老旦上〕繡●窗●風●雨●促●殘●年●。鶯●花●又●遍●春●園●。青

衿●朝●暮●喜●承●歡●。志●在●薤●塢●。樂●在●斑●斕●。〔玉簪記〕第二

齣、傍点筆者〕

さらに、今度は曲詞部分ではないが、『四鳴蟬』『惜花記』

の中間部に約二丁半にわたって挿入されている間狂言の漢訳部分に、次のようなト書きがある。

〔浄作「跌倒叫痛科」喚云〕

このト書きのなかの「作跌倒叫痛科」という六文字を、『玉簪記』第五齣にそのまま見つけることができるのである。

【縷縷金】〔丑女人上〕夫和子兩分開。大家逃難走。命難捱。偷生并就死。不羈不尬。天那。長途草滑濕弓鞋。

越将我耽待。〔作跌倒叫痛科〕

【前腔】〔旦上〕行不上路途艱。前村無去所。況孤單。

沒奈何。路上老娘帶我一帶。〔作跌科丑〕方纔我起得来。你又跌了。罷罷。起來起來。我与你同走一程。你往何方去。休教

落難。〔内鳴鑼科丑〕快走快走。身遭離亂死生間。反為你牽絆。〔丑〕呸。自古人生面不熟。你是何人我是誰。〔旦跌倒

哭科〕〔傍点筆者〕

『四鳴蟬』『惜花記』の中間部に挿入されている間狂言については、現行の謡曲「熊野」ではすでに失われているものではないかと思われるが、この部分はその他の詞章の翻訳とは性質を異にするものであり、謡本などで確認しうる詞章を対訳したというものではなく、庭鐘が実際に能舞台における「熊野」の実演を活写したもの、つまり、庭鐘の、翻訳ではなく純粹に作文した箇所であった可能性がある。だとすれば、この部分は比較的自由に文字を選ぶことがで

きたであろうから、それが『玉簪記』とまったくの同文であるということは、偶然というよりもむしろ、そこからの抜き書きであったと考えることもできそうである。なお、「つまり倒れる」しぐさをあらわす場合、元代雜劇『包待制智賺灰闌記』第三折では「做走跌科」、『花間四友東坡夢』第一折では「做跌科」などと記され、明代南戲『琵琶記』第一齣では「放跌科」、『邯鄲記』第二十七齣では「笑跌介」、『尋親記』第二十五齣では「哭跌介」などと記されているが、管見のかぎり、『四鳴蟬』と『玉簪記』に見られるこの六文字が、『元曲選』『元曲選外編』『六十種曲』『笠翁伝奇十種』など、その他の作品中にそっくりそのまま使用されている例は、どこにも存在しないのである。

それから、『四鳴蟬』『惜花記』に使用されている十四種類の曲牌のうち、十種類もの曲牌が『玉簪記』に共通しているということも、この際注意しておくべきであろう。

【翠地錦襦】〔黄龍滾〕【番卜算】〔粉蝶兒〕【臨江仙】
【出隊子】〔念奴嬌〕〔節節高〕〔甘州歌〕〔尾聲〕〔一煎梅〕
【千秋歲】〔黄鶯兒〕〔玉交枝〕

『四鳴蟬』に使用されたこれらの曲牌のうち、傍点を付したものが『玉簪記』にも共通しているものである。

また、中村幸彦「唐話の流行と白話文学書の輸入」に、彼の『過目抄』には『牡丹亭』『琵琶記』『雙金榜伝奇』

『西楼記伝奇』『節考記伝奇』などの名や抄記がある外に、『西廂記釈義』（薛蕙の注か）、『玉簪記釈義』なるものの一端も抄記している。（傍点筆者）

と書かれており、庭鐘が『玉簪記』を注釈書によって読み込んでいたらしいことがわかるのである。

五 結び

わが国の謡曲・歌舞伎・浄瑠璃を中国古典戯曲の様式にならって中国語に翻訳したという『四鳴蟬』と、『六十種曲』や『笠翁伝奇十種』などの中国古典戯曲作品そのものとを読み比べているうちに気づいたことは、次のようなものであった。中国古典戯曲の曲律にそぐわないように見える『四鳴蟬』の曲詞と同じものが、見た目の詞型としては、『玉簪記』にだけ共通して用いられているものがあること、十種類もの曲牌が『四鳴蟬』と『玉簪記』とに共通していること、ト書きの文章に一部『玉簪記』と本文のものが見られること、以上の事実から、『四鳴蟬』が実際に作詞の手本として利用していた作品は、徐渭の『四声猿』ということでも、高濂の『玉簪記』だったのではないかということである。また、『四鳴蟬』には、曲牌の配列という点から見ても、中国の実際の作品にはありえない作り方をしているところ

が認められるのであるが、本作品のような奇想天外な翻訳作品にとつては、中国の実作にありうるかどうかはさて置き、いかにもありそうで、しかも絶対にありえないというところに、作者の人知れぬ微苦笑が漏らされていたのではないだろうか。この作品が刊行された当時、これほどまでにマニアックな知的遊戯がどれほど正しく人びとに理解されていたのか、いまは問わない。『四鳴蟬』の手の込んだ翻訳作業と、その「無駄な努力」を、後世のわれわれが皆で楽しむことができれば、作者にとつて本望なことではないかと思われる。

〈注〉

(一) 高田衛監修、稲田篤信・木越治・福田安典編、江戸怪異綺想文芸大系二『都賀庭鐘・伊丹椿園集』（東京、国書刊行会、二〇〇一年五月）所収の稲田氏解題には、「移松記」は近松門左衛門作享保三年初演の浄瑠璃『山崎余次兵衛寿の門松』の道行の部分の漢訳であると書かれているが、『四鳴蟬』『目録』には、「俗劇 移松記」とあり、「填詞引」中の「俗劇」という語には「カブキ」という左訓が付されている。したがって、作者は、浄瑠璃ではなく歌舞伎に仕組まれた『山崎余次兵衛寿の門松』の道行部分を想定していたと考えなければならない。『四鳴蟬』『目録』は、浄瑠璃の

ことを「傀儡」と記しており、歌舞伎を意味する「俗劇」

とは区別しているのである。また、浄瑠璃作品の漢訳である

「囃鎧記」においては、「児王之偶先上^ニ台臨^ニ案^ニ字^ノ科^リ」(二十丁表四行目)「監人宣明之偶上^ニ」(二十丁表七行目)(傍点筆者)のように、ト書きのなかで誰々の

「偶(人形)」が登場するという説明が加えられているのに対して、「移松記」の方では、「浄扮^シ農家^ニ上^ル」(十六丁表四行目)「生上^ル」(十六丁裏九行目)(傍点筆者)のように、人形ではなく、それぞれの役者が何に扮して舞台上に登場するということが明確に記述されているのである。なお、

「移松記」が歌舞伎作品を翻訳したものであるということ
は、石崎又造『近世日本に於ける支那俗語文学史』(三七四頁)において、「本邦の謡曲・歌舞伎及浄瑠璃を譯してゐる」(傍点筆者)と、すでに正しく指摘されていたものである。

(二) 石崎又造『近世日本に於ける支那俗語文学史』(東京、弘文堂書房、一九四〇年十月)第五章第四節「支那戯曲の紹介」、青木正児『支那近世戯曲史』「本邦に傳へられたる支那の俗謡」(東京、弘文堂書房、一九三〇年、『青木正児全集』第三卷所収、東京、春秋社、一九七二年)、日本名著全集『洒落本集』(東京、日本名著全集刊行会、一九二九年四月)山口剛「和唐珍解」解説、小池藤五郎「新発見の史料と洒落本「総籙」」(『国語と国文学』第三六卷第三号、一九

五九年三月)。

(三) 徳田武「読本と中国文学——『莠句冊』『吉野狸々人間に

遊て歌舞を伝る話』と『四声猿』——」(横山邦治編『読本の

世界』所収、京都、世界思想社、一九八五年七月。徳田

武『日本近世小説と中国小説(日本書誌学大系51)』第二部

「読本の成立」第五章「庭鐘と『四声猿』」再録、東京、青

裳堂書店、一九八七年五月)。

(四) 現在では、周中明校注『四声猿 歌代嘯(附)』(上海、上

海古籍出版社、一九八四年一月)のほか、暖紅室篆刻伝奇

『四声猿』(江蘇広陵古籍印刻社、一九九五年五月重印)な

どの復刻本が刊行されている。

(五) 拙稿『四鳴蟬』試論——謡曲「熊野」から元明戯曲風「惜

花記」への翻訳——」(『説話論集』第十集所収、大阪、清

文堂、二〇〇一年七月)、拙稿『四鳴蟬』曲律考」(『国語

国文』第七二卷第二号、二〇〇三年二月)。

(六) 『四鳴蟬』(十九丁裏)「移松記」末尾の「劇博士」評には、

「科」の文字に「シヨサ」という左訓が付されている。

(七) 『元曲選』(明・臧晋叔編、北京、中華書局、一九九六年印

刷)所収の一〇〇作品では、すべてに「科」という用語が

使用されており、『元曲選外編』(隋樹森編、北京、中華書

局、一九九六年印刷)所収の六二作品では、楊梓『功臣宴

敬徳不伏老雜劇』だけが「介」を使用し、それ以外の六一

作品では、すべて「科」という語が使用されている。一方、『六十種曲』では、「科」のみが使用されているものは『幽閨記』一作品、「科」「介」が併用されているものは十八作品、「介」のみが使用されているものは、全体の七割に近い四一作品であった。なお、『六十種曲』所収の『玉簪記』においては、第一齣から第十八齣までは「科」、第十九齣から第三十三齣までは「介」が用いられている。

(八) 謡曲「熊野」本文の引用は、新潮日本古典集成『謡曲集(下)』(東京、新潮社、一九八八年十月)による。なお、『四鳴蟬』【節節高】の冒頭部分は、注(五)の拙稿においても取り上げたことがある。

(九) 『六十種曲』において「同唱」という語が用いられているのは、次の二例のみである。『四賢記』第十五齣「丑末同唱」、同第二十二齣「浄丑同唱」。このように、「同唱」という語は、舞台上の二人の役者が声をそろえて唱う場合に用いられているのである。なお、これは『四鳴蟬』『移松記』(十九丁表八行目)のト書きに「生旦同唱」とあるのと同じ用法である。

(十) 新潮日本古典集成『謡曲集(下)』三九六頁注六に、『断腸集之拔書』に、「春前有雨花開早、秋後無霜葉落遲」、「山外有山々不尽、路中路々無窮」、「山青山白雲來去、人樂人愁酒有無」と見え、『百聯抄解』にも」とある。

(十二) 『南詞新譜』は、一名『広輯詞隱先生増定南九宮十三調詞譜』明・沈自晋(一五八三—一六六五年)の作。この他、明清時代に成立したさまざまな曲譜やその継承関係等については、周維培『曲譜研究』(南京、江蘇古籍出版社、一九九九年九月)に詳しい。

(十二) 『南詞新譜』(京都大学文学部蔵本)「重定南詞全譜凡例」「一遵旧式」に、「○凡曲。毎句有韻有不韻。即于句說点断処為別。其用韻者從白点。不用韻者從墨点。間有不韻而亦可用韻者。即隨填可叶二字于旁。皆不煩另標。其有字之不可用韻。及偶用韻而云不韻亦可。則仍細標于上。不相混也。」(傍点筆者)とある。

(十三) たとえば、『新定九宮大成南北詞宮譜』(一七四六年序)には、曲牌によつては、定格とは別に「又一体」として変格の詞型がいくつか紹介されている場合がある。

(十四) 調査に使用したテキストは、『六十種曲』(明・毛晋編清道光補刻刊。北京、文学古籍出版社、一九五五年、全十二冊)、『節孝記』(高濂作、明刊。『古本戲曲叢刊(初集)』影印、一九五三年)、『阮大鍼戲曲四種』(明末刊。徐凌雲・胡金望点校、合肥、黄山書社、一九九三年)、『春灯谜』(牟尼合)、『双金榜』、『燕子箋』を収む、『笠翁偶奇十種』(李漁全集(修訂本)第二卷所収、杭州、浙江古籍出版社、一九九二年)、および注(六)に挙げた『四声猿』二種である。

(十五)『新定九宮大成南北詞宮譜』(周祥鉅・鄒金正編輯、一七四六年序、台北、台灣學生書局、善本戲曲叢刊影印、一七八七年)卷五七、四五九七〜四五九八頁による。

(十六)第一句目と第三句目の句末字「言」「還」は、詩韻ではそれぞれ、上平声十三元韻、上平声十五刪韻に属するものであるが、この二韻は、詞韻においては通押する。

(十七)『臨江仙』と次に挙げる『一煎梅』という曲牌は、どちらも同名の詞牌とほとんど同じ句型である。詞牌の句型については、王力『漢語詩律学』(香港、中華書局、一九七六年五月初版、二〇〇一年一月再版)六七八頁参照。

(十八)『臨江仙』第三句目については、『玉簪記』にも、『四鳴蟬』と句型の一致する作例を見いだすことができない。

(十九)江戸怪異綺想文芸大系二『都賀庭鐘・伊丹椿園集』所収の翻刻は、句説を誤っている。「宜哉。」「罷哉。罷哉。」の三箇所は、原本にも句点はない。

(二十)『玉簪記』【一煎梅】第二句目のこの例は、『33』構造ではないが、六字句という点では一致している。『玉簪記』には、この他にも【一煎梅】という曲牌を用いた曲詞が二例見られるが、その第二句目は、それぞれ、「堪厭風塵。還逐風塵。」(第九齣)、「纔說離家。便恨離家。」(第十七齣)となっており、定格通りに対句形式の四字句が用いられて

いる。本文中に挙げた『玉簪記』の二例以外に【一煎梅】の第二句目が六字句で作詞されているものは、『三元記』第六齣に二例、同第七齣に一例、同第十六齣に一例あるが、いずれも「33」構造の六字句ではない。

(二十一)『元曲選』第三冊一一三頁、一二三九頁。

(二十二)ただし、『黄龍滾』は、中国古典戯曲では『黄龍滾』と記されるのが通例である。また、『玉簪記』第四齣には、『千秋歳』という名も見えるが、この文字は、テキストによって『千秋歳引』とも『滿江紅』とも記されている箇所であり、その詞型も『四鳴蟬』のものとは異なっている。

(二十三)『中村幸彦著述集』第七卷(東京、中央公論社、一九八四年三月)、第一章「唐話の流行と白話文学書の輸入」四九〜五〇頁による。『節孝記』と記されているのは、明・高濂作『節孝記』の誤記であろう。また、江戸怪異綺想文芸大系・第二卷『都賀庭鐘・伊丹椿園集』所収『過目抄』(四四六頁)に、「節孝記伝奇」と見える。

(付記)本稿は、平成十六年度科学研究費補助金(特別研究員奨励費)による研究成果の一部である。

(かわかみ ようすけ・日本学術振興会特別研究員)