

## 詞曲における通俗的要素の受容

——モチーフと表現の援用を通して——

藤田優子

### 一、はじめに

中国古典文学作品の多くは、先行作品の蓄積の上に豊かな抒情世界を築くことで成立してきた。宋代、元代にそれぞれ最盛期を迎えた文芸ジャンルであるところの詞や曲についてもむろん同じことがいえる。宋代の詞の場合は唐詩の表現を、元代の北曲の場合は詩に加えて詞の表現を援用するのが通例である。

反面、詞の表現を詩に、曲の表現を詞に取り入れることは一般的ではない。要因はさまざまに考えられる。たとえば宋代における詩詞の関係についていえば、村上哲見氏の指摘が示唆に富む。氏によれば、詩は士君子の理念を具現する基礎条件のひとつであるが、詞は純粹に風流韻事の方に位置づけられるものであり、詩が有する正統意識とは元来無縁の、別個の様式として位置づけられていた。<sup>1)</sup> 詞はあくまでも「詩余」、すなわち詩の余りと見なされ、詩では描きえない纏綿たる情緒の領域を担う反面、士君子の正統な文学とは一線を画す存在と認識されていた。したがって、その表現が士君子の正統たる詩の方面へ「逆流」することは、通常起こりえなかつたのである。

詞に曲の表現が用いられてこなかつた背景にも、こうしたジャンル意識が深く作用している。俗間の芸能にも使用される曲は、詞よりもさらに一段低い文芸と見なされていた。詞が盛行していた北宋期に、

すでに曲が萌芽していたことは、『東京夢華録』巻五「京瓦伎芸」や『都城紀勝』「瓦舍衆伎」の記述によって知られる。たとえば前者には、北宋末期の開封の盛り場において、曲を用いた芸能「諸宮調」などが演じられていたこと、後者には「纏令」「纏達」といった、のちの套数に通じる組曲の形式で曲が歌われていたことが断片的に記されている。しかしながら、同時期における芸能や曲の実態を示す資料は極めて乏しく、作品の多くはすでに現存しない。この事實は、曲が士大夫文人らによつて堂々と制作されるような文芸ではなく、ひいては記録の対象ですらなかつたことを端的に示している。以上の点をふまえてみれば、曲の表現が士大夫たちの作る詞から排除されることは当然の帰結といえよう。

ただし仔細に観察してみると、詞の中にも曲や芸能に通じる発想や表現を用いた例は少なからず認められる。後で触れるように、こうした作品は雅俗という価値判断の立場からは批判されがちである。一方で、そうした基準によらない詞曲の多様なあり方を、これらの作品の中から見いだすことも十分に可能である。現在、我々が作品鑑賞や研究の前提にしている詞、あるいは曲というジャンル意識は、はじめから厳然と存在していたのではなく、これらの文芸形式が確立していく過程で徐々に形成された価値観であった。しかしながら、その境界は、論者の立場によつて異なる捉えかたをされており、統一的に定義

することは難しい。南宋期の詞論家たちは通俗的な詞を文芸ジャンルとしての詞から排除する方向にはたつきがちであり、曲の方では反対に、詞に似せた作品が数多く作られている。結局のところ、両者の境界に位置する詞については、どちらの方面からも議論が尽くされないままになっているといえる。そこで本稿では、曲的な要素、とりわけ通俗的表現を有する詞を手がかりとして、詞曲のあわいの様相を探ることにより、両者の境界や交融の実態を照らし出すことを試みる。

## 二、文人詞と曲の接点——使用語彙と表現の手法

詞と北曲、とくに散曲とがある程度連続性を有すること、および両者が同時期に並行して受容されていたことは、すでに先哲の指摘するところである。たとえば田中謙二氏は、「使用されるメロディの系統とか、伴奏楽器の差異とかを除けば、少なくとも発生当初において、これ〔散曲〕を詞と区別する意識は、今日考えるほどには明確でなかったであろう」と指摘し、その理由として以下の三点、すなわち初期散曲のメロディがのちの詞譜の類で詞のそれとも見なされている点、楊朝英編『楽府新編陽春白雪』の巻頭に「大楽」と題して蘇軾「念奴嬌」以下十篇の宋詞を掲げる点、詞と散曲がどちらもよく「楽府」の名で呼ばれる点を挙げておられる（『元代散曲の研究』、『東方学報（京都）』第四十冊、一九六八年三月）。

歌唱に関する方面では、村上哲見氏の「周美成詞論」（『宋詞研究 唐五代北宋篇』、創文社、一九七六年）、萩原正樹氏の「元代における詞の歌唱について」（『学林』二〇号、一九九四年）などが著名である。村上氏は、南宋滅亡以降に制作された張炎「国香」詞の序文に、元の大都の妓女が周邦彦詞を歌唱した記録を見いだされ、「元曲の成熟期に、

その流行の中心である大都において、なお宋词も歌われていた」と指摘された。萩原氏はその論を受けてさらに金元期から明初までの詞序を精査することにより、「詞は元代には歌唱されなくなった」という文学史の通説は、詞序から見ると、誤りであるといわなければならない。元一代を通じて詞は確実に歌われていたと思われるのである」と結論づけるとともに、明初においてなお詞が音楽を伴って歌われていた可能性をも指摘しておられる。

詞と並行して存在し、かつ形式的にも通じるところのあった曲が、詞とは別の文芸ジャンルとして存在せねばならなかった要因は、主として用いる音韻体系、具体的には入声の有無に求められる。この点に関しては、小松謙氏の論考「白話文学の確立」（『現実』の浮上——「せりふ」と「描写」の中国文学史——第六章、汲古書院、二〇〇七年）に重要な指摘がある。それによれば、南宋では入声音を用いる詞が盛んに作られていたにもかかわらず、同時期に北方を支配していた金の領域内においては、すでに入声が消滅していた。そこで発生するのが、詞を「現地の発音通りにうたえば韻律が響かず、入声を入れてうたえば聴衆には聞き取りがたいという重大な問題」（同書一四三頁）である。これは詞を歌辞として受容するうえで、致命的な問題であった。小松氏は以上の状況をふまえ、曲の登場について次のように述べておられる。

ただし詞が変化して曲になったと単純に考えるわけにはいかない。曲は、おそらくはかなり早い時期から民間芸能の一形式として存在したのであろう。単に知識人が関与しない間は、その文辞が文字の形で記録されることがなかったにすぎない。しかし金代に入って詞の代用品が必要となったとき、北方方言に合致した音楽体系を持つ北曲が用いられたのであろう。（中略）元に入って

も、詞の作者は南方人、つまりは旧南宋領民を主とする。その一方で、宰相格であった劉秉忠をはじめとする多くの高級知識人が散曲を作るようになる。そして、彼らの作品が形式こそ曲であっても、曲辞自体は詞とほとんど変わらないことは、曲が詞の代用品として採用されたものであることを物語っている。(同書一四四頁)

このように、北方知識人の間では詞の代用品として用いられた曲であったが、その本領が発揮されたのは、芸能由来の特性、とりわけ套数の形式を生かした白話語彙や襯字の多用にもとづく饒舌な表現、さらにはそれらが可能にした庶民的な事柄や日常生活の描写においてであろう。元代の作品については、妓女のリアルな口調までも写し取ったかのような関漢卿の雜劇「救風塵」や、田舎者の目を通して都市の現実を描写した杜仁傑の散曲「莊家不識構欄」などは、いずれもその好例である。

対照的に、詞は南宋期を通じて姜夔や周密ら特殊な文人階層によって深幽精緻なるものに磨き上げられ、高雅な感覚センスもしくは趣味テイストを表現する様式となっていたとされる。<sup>③</sup>こうした方向へと発展した詞に、通俗性を極めてゆく曲の特色が入り込む余地はほとんどなかったであろう。事実、歌われる文芸であるところの詞にも、白話由来の語彙は出現するものの、曲に比べればその量はずっと少ない。

もつとも、詞と曲を単純に二分して考えることはできない。曲が詞、とくに雅詞の代用として用いられた事実は、理論上その逆の現象もありえたことを示唆するであろう。加えて、曲と通じる性格や内容を持つ詞が仮に存在したとして、曲がしばしば記録の対象から除外されたのと同じ理由によって、それらが散逸した可能性も考えうる。実際に、曲との類似性を感じさせる詞がある程度存在したことは、複数

の事例によって確認できる。

例として北宋の秦觀による詞「滿園花」(一向沈吟久)<sup>④</sup>を見てみよう。当該詞の前関の句、「我当初不合、苦擱就。慣縱得軟頑、見底心先有(あの時あれほど辛抱すべきではなかった。わがまま放題に甘やかそうとも、好意を寄せてもくれなかったのに)」に対し、明代後期の戯曲家徐渭は、「渾似元人雜劇口吻(元人雜劇の口ぶりに非常に似ている)」<sup>⑤</sup>と評している。曲や雜劇との類似を示す本詞の句はこれだけではない。後関の「待收了孛羅、罷了從來斗(かごを片付け、梲を手放そうとする)」という表現は、諦める、けりをつけるといった意味を表す定型句をもとにしたもので、元の関漢卿の散曲「南呂一枝花・不伏老」套や、無名氏の雜劇「陳州糶米」第二折「煞尾」などに類例を見出すことができる。<sup>⑥</sup>清の劉体仁はその詞論「七頌堂詞釋」において、本作を詞の批評に引用したうえで次のように述べている(傍点筆者)。

柳七最尖穎、時有俳狎、故子瞻以是呵少游。若山谷亦不免、如我  
不合太擱就類、下此則蒜酪體也。惟易安居士「最難將息、怎一箇  
愁字了得」、深妙穩雅、不落蒜酪、亦不落絕句、真此道本色當行  
第一人也。<sup>⑦</sup>

柳永は最も前衛的であるが、時としてくだけすぎたところがあり、そのため蘇軾は秦觀に叱った。黃庭堅のごときもまた、「我不合太擱就」といったたぐいから免れることができておらず、これより下品になると「蒜酪體」になってしまう。ただ李清照の「最難將息、怎一箇愁字了得」(いずれも李清照「声声慢」(尋尋覓覓)の句)だけが神妙穩雅で、蒜酪にも落ちず、絶句にも落ちず、まことにこの道の本色當行の第一人者である。

やや解しがたいところがあるが、「子瞻以是呵少游」というのは、蘇軾が門下生のひとりであった秦觀に対して、柳永の詞風をまねない

ように注意したという意味であろうか。文中の「蒜酪体」については別に論じたことがあるので詳細は省略するが、蒜や酪、つまりにんにくやチーズ、ヨーグルトなどの乳製品・発酵食品などが北方民族の常食であることから考えて、南方文化圏から見た北方らしさやその趣を有した作風を指すと考えられる。引用文の後半では、絶句と相對する概念として掲出されていることから、ここでの「蒜酪」はほぼ北曲と同義と見なすことができる。つまり劉体仁は、秦觀「滿園花」やそれに類する作品を、詞と北曲のほぼ境界に位置づけているといえよう。

「蒜酪体」と評された詞にはこのほか、南宋の康与之「望江南」（重陽日）も挙げることができる（蔣一葵撰『堯山堂外紀』卷五十八「宋」）。同詞は、陶淵明や孟嘉といった超俗的なイメージを有する人物が、突然の大雨に慌てる様子を滑稽に描いたものである。君子や名士の人物造形を反転して描く手法が、北曲においてしばしば用いられるものであることが、この詞が蒜酪体と評された理由と考えられる。南宋期にはすでにこの詞を指して「諱詞」と呼ぶ例が見え（周必大「二老堂詩話」卷上「康与之重九詞」、早くもその諧謔的性格が意識されていたことがわかる。なお、清の沈雄『古今詞話』は、康与之「望江南」の諧謔性や「蒜酪」の趣を問題視したとみえ、当該詞を蒜酪体と評する詞話を「禁忌」の項に分類している。

以上見てきたように、その行為がいかなる評価を受けるかは別として、宋代の士大夫らも完全に曲や芸能と断絶していたわけではなかった。具体的な状況を伝える例としては、南宋の王灼『碧鷄漫志』の記述もよく知られる。それによれば、北宋の熙寧・元祐年間（一〇六八～九四）には、「沢州孔三伝者、首創諸宮調古伝、士大夫皆能誦之（沢州の孔三伝という人が、諸宮調古伝を創始し、士大夫もみなこれをうたうことができた）」<sup>10</sup>という（卷二）。当時の諸宮調作品は現存しないが、金

代の傑作とされる『董解元西廂記諸宮調』（以下『董西廂』）については、金文京氏らの『董解元西廂記諸宮調』研究（汲古書院、一九九八年）が詳細に論じており、『董西廂』が曲辞と音楽の両面において詞と北曲の中間に位置していることが指摘されている。すなわち、『董西廂』の曲辞には、五代・北宋期の著名詞人の表現とともに元の散曲や雜劇に通じる表現手法が散見され、音楽的方面では、使用される宮調や曲牌が詞に類似する一方、後の北曲も準備しつつあった（同書「解説」）。

『董西廂』は金代の作品だが、仮に北宋期の諸宮調にもこうした特徴があり、かつ士大夫らに好まれていたとすれば、彼らが諸宮調の曲辞や楽曲から何らかの影響を受けたとしても不思議ではあるまい。そして、それはおそらく諸宮調に限定的な事象ではなかった。先に見た秦觀や康与之の事例は、曲や芸能の語彙や表現手法が一部の詞と相通じていたことの現れといえるし、音楽的な面では、南宋の詞人姜夔の自度曲「凄凉犯」の旋律進行が、宋代の民間曲子「願成双令」に似ることが指摘されている<sup>11</sup>。北宋・趙令時の鼓子詞「商調蝶恋花」が、京城の瓦子や勾欄で上演されていた講唱文学を参考にした創作と目されること<sup>12</sup>なども、知識人と芸能の接点を示す一例といえるだろう。

### 三、高雅と通俗のはざままで——用典をめぐる

曲や芸能といった通俗的な文芸作品と詞との関係を検討するにあたって、それらとは対照的に高雅を志向した文人詞が何を理想とし、またいかなる要素を排除しようとしたのかを明確にしておきたい。南宋の文人たちに尊重され、清代には「詞家之正宗」（戈載『宋七家詞選』）とも評された詞人といえ、北宋末期に活躍した周邦彦である。

村上哲見氏は前掲「周美成詞論」において、周邦彦が行った表現技法の特色のうち、とりわけ俗間において人気を博した柳永詞との対比において際立つ点の一つとして、「用典の精」を指摘されている。氏は、周邦彦の詞「西川・金陵懷古」(佳麗地)がほとんど句毎に六朝、唐の詩歌をふまえながら、何等の違和感をもよおさせることなく、連想によってイメージの増幅をはかっていることを挙げている。そして、こうした修辭法が決して周邦彦にはじまるものではなく、長い伝統を有しているとしながらも、「南宋の人が「唐詩を採りて融化すること己れよりするが如し」(張玉田)といい、「多く唐人の詩を用い、鑷括して律に入り、渾然として天成す」(陳振孫)と評した美成「邦彦」のすぐれた表現力が、顯著に示された一篇といえるであろう」(同書三八五頁)と位置づけられた。融化は融けこませること、鑷括は詞以外の文学様式の作品に手を加え、詞として別の作品に作りかえることをいう。周邦彦の場合、その巧妙かつ自然な手腕が類例を見ない水準で發揮されており、その点が後の詞人たちに強く影響したのである。

一方、周邦彦詞の対比として示された柳永詞に関して、村上氏は数首の実例を示したうえで、「古人の詩句をふまえた表現は少なくないが、ナマのまま織り込んだというようなスタイルが多く見られ、往々にして引用のように感じられることがある」(同書三八六頁)とされる。

もつとも、このような手法自体も柳永に固有のものではない。村上氏が例として挙げられた柳永「傾杯」(離宴殷勤)の句「算人生、悲莫悲於輕別(人生を算するに、悲しきは輕き別れより悲しきはなし)」は、『楚辭』九歌「少命司」の「悲莫悲兮生別離、樂莫樂兮新相知(悲しきは生別離より悲しきはなし、樂しきは新相知より樂しきはなし)」<sup>14</sup>を下敷

きにしており、同じ句をふまえた詞に、南宋・辛棄疾の「水調歌頭・壬子被召、端仁相饒席上作」(長恨復長恨)がある。そこにいう「悲莫悲生離別、樂莫樂新相識」は、やはり「少命司」の句をほとんどそのまま引いたものに違いない。このように、詞人たちの間でも、先行作品の句をほぼ引用して自らの作品に取り込むことは行われていた。ただし、辛棄疾はいわゆる豪放派に列せられる詞人であり、「渾厚和雅」<sup>15</sup>(張炎『詞源』卷下)と評された周邦彦の作風と同列に論じることとはできない。このような引用・転用がある程度一般に浸透していたことは、詞において、先行作品の句の取り合わせからなる「集句」の作がしばしば認められることからある程度うかがい知ることができ。しかしそれらも、もとづくところは主として李白、杜甫、白居易、杜牧らの作をはじめとする唐詩、もしくは北宋期の詞であって、俗間の曲と相通じる句は基本的に用いられない。しかも、周邦彦が行った融化や鑷括の技法が重んじられていた事実が逆説的に示すように、先行作品の句をもとの形を保ったままつなぎ合わせる集句の作は、あくまでも遊戯的な性格を帯びたものであった。以上の状況から、周邦彦詞を出発点とし、さらに高雅なることを志向した南宋の文人詞は、遊戯的な場合を除いて、生硬な用典を退ける傾向を有していたと考えられる。

ところが、曲においてはこうした生硬な、あえて言えばあからさまな用典が必ずしも遠ざけられてはいない。たとえば金代の『董西廂』の曲辞「澄澄水印千江月、浙浙風篩一岸蒲(澄みわたる水面は千の月を映し、さらさらと風が岸いっぱい蒲を吹き抜ける)」<sup>16</sup>「浩然何處凍騎驢、多應在霸陵西路(孟浩然は何処に凍え驢馬に乗る、おおかた霸(灞)陵の西の通りか)」<sup>16</sup>は、それぞれ杜牧や王昌齡の詩句「浙浙溪風一岸蒲」<sup>17</sup>「故園今在灞陵西」<sup>17</sup>を用いたものである。北曲の套数では、関漢卿

の散套に陸游詩とほぼ同一の句が見えるほか、石君宝の雜劇「紫雲亭」（元刊本）楔子「仙呂賞花時」<sup>19</sup>が全篇にわたって王維「送元二使安西」を踏襲していることが挙げられる。庶民にも親しまれた雜劇には、高級知識人でなくとも知っている典故が、はつきりとそれとわかる形で用いられる傾向をうかがうことができ、当時流行していた詩詞曲をはじめ、初等教育の教科書であった『論語』『蒙求』などの一節までもが頻繁に取り入れられている。前掲の諸例においても、先行作品の句が一種の常套表現として機能しているように思われる。同様の例は枚挙にいとまがないように、こうした用典の傾向と方法は、より通俗的な形式である套数はむろんのこと、高級知識人の作、すなわち詞の代用品として作られた散曲小令にも認めることができる。<sup>20</sup>以上の状況が、詞においては表面化していないのはなぜか。詞と曲とが、使用する楽曲や音韻体系に違いこそあれ、外形や制作方法に多くの共通点を有している以上、曲に可能な表現が詞において不可能であったとは考えにくい。両者を隔てる要因、とりわけ、詞において曲の要素が排除される要因の一つとして、こうした通俗的な用典の方法に対する心理的な制約を想定することは十分に可能であろう。

では、そのような心理的制約に拘束されない詞は存在していなかったのか。おそらく「正統な」詞とは見なされていなかったそれらを、文人士大夫の手になる記録から見出すことは難しいが、そのわずかな痕跡は南宋期の詞選集『草堂詩余』に求めることができる。

#### 四、伝播するイメージ——春閨詞と白話文学

『草堂詩余』は南宋の書坊によって編纂された詞のアンソロジーで、慶元元年（一一九五）以前に成立して以来、元明期を通じて増補改訂

が繰り返され、大いに流布した。現存する最古の刊本は、元の至正三年（一三四三）に刊行された増補版とされる。<sup>21</sup>その前集巻下、「春怨」の項に収められた無名氏「鷓鴣天・春閨」（枝上流鶯和淚聞）には、全篇にわたって曲との関わりを強く認めることができる。<sup>22</sup>以下に当該詞（以下「春閨詞」）の全文を挙げる。

枝上流鶯和淚聞。新啼痕間旧啼痕。一春魚鳥無消息，千里關山勞夢魂。○無一語，對方樽。安排腸断到黄昏。甫能彊得燈兒了，雨打梨花深閉門。<sup>23</sup>

梢にゆきかう鶯の声を涙ながらに聞く。新たな涙の痕の間には古い涙の痕。この春も便りはなく、夢の中で千里の山の彼方まで詮なく思いを馳せる。○押し黙って、美酒に向かう。悲しみだけを用意して黄昏を迎える。やつと灯りをともしても、外では雨が梨の花を打つばかりで門はしんと閉ざされたまま。

至正本『草堂詩余』では、春閨詞の詞章に続けて『古今詞話』の評語を引用し、本作が愁怨の意を最も巧みに形容していると絶賛する。ところが春閨詞は典型的な詩詞の用語を多用しながらも、その描き出す情景やイメージは、むしろ曲に代表される通俗文芸、すなわち白話文学作品の言辞のほうに多くの共通点を有している。

たとえば前関第二句には「啼痕」という語が見える。この語は杜甫の詩句「不見朝正使，啼痕滿面垂」（宮中で元日を祝う使者に会うこともなく、涙の痕が満面に垂れる）（「元日寄韋氏妹」）や、韋莊の詞章「羅衣濕，紅袂有啼痕（薄絹の衣は涙にうるおい、紅色の袂には涙の痕）」（「小重山」（二閉昭陽春又春））といった諸例が示すとおり、詩詞によく見られるモチーフの一つである。しかし、春閨詞が描く「新たな涙の痕の間に古い涙の痕が残る」という情景は、詩詞においてはほとんど出現しない。これに対して、より通俗的な白話文芸の世界に目を転じてみ

ると、曲における類例は散曲、雜劇の別を問わずきわめて多いうえ、同種の表現は諸宮調テキストや白話小説、講談関係の文献にまで幅広く、しかも以下に挙げるとおり大量に認めることができる。

散曲の例の代表的なものに、元代前期雜劇作家の一人、王実甫による小令「中呂十二月過堯民歌・別情」（自別後遙山隱）がある。この小令には「新啼痕庄旧啼痕。断腸人憶断腸人（新たな涙の痕が古い涙の痕にかぶさる。断腸の人が断腸の人を想う）」というように、春閨詞とはほぼ同一の句が見える。先に指摘したように、曲においては明らかにそれと分かる形で先行作品の句を引用することが一般に行われていた。ここに挙げた王実甫の小令でも、既存の句を明示的に用いる手法が取られている。通俗的な雜劇も手掛けた王実甫とは対照的に、貫雲石はもっぱら散曲の制作に取り組んだ一流の知識人であるが、その小令に「情泪新痕庄旧痕。心事相関誰共論。黄昏深閉門。被兒独自温（思いのこもった涙の新たな痕が古いの涙の痕にかぶさる。心のうちを誰とともに語れようか。黄昏時に深く扉を閉ざす。しとねは独り寝に温もる）」（越調凭闌人・題情）（情泪新痕庄旧痕）とあることも注目される。ここには涙の痕に加えて「黄昏」「閉門」などの語も見え、全体的に春閨詞との共通が認められる。

芸能に関する方面では、雜劇「後庭花」（脈望館抄校本）第一折に「人問你則推道是探親。你可休淹泪眼新痕庄旧痕（人がお前に尋ねたら身内を訪ねに行くのだと言え。目に溢れる涙の新たな痕が古い涙の痕にかぶさるなどということとしてはならない）」との曲辞が確認できるほか、古くは金の諸宮調テキスト『董西廂』にも、「料得娘行不自由、眉上新愁庄旧愁（思うにお母さんのところでは不自由をしているようだ。眉の上では新たな愁いが古い愁いにかぶさっている）」（卷三「黄鍾宮出隧子」との句を認めることができる。重なるものが涙か愁いかという違いはあ

るものの、春閨詞の趣旨と相通じているといえよう。曲以外の韻文については、『醉翁談録』己集卷一「煙粉歡合」に見える「意娘与李生相思歌」（以下「意娘歌」）が挙げられる。元代に刊行された『醉翁談録』は、宋代講釈人の種本といわれる。<sup>24</sup>「煙粉」は女幽霊もののジャンルを表し、意娘歌はおそらくそうした物語の一篇に挿入された、あるいはするための韻文だったものであろう。そこには次のようい

落花落葉競紛紛、尽日思君不見君。腸欲断兮腸欲断、淚珠痕上更添痕。<sup>25</sup>

落花落葉は競って乱れ散り、ひねもす君を思えども君には会えぬ。はらわたは今にも断ちきれそうに辛く、涙の痕の上にさらに痕を加える。

意娘歌の末句には春閨詞と類似する発想が見いだされることに加え、第三句にも春閨詞と共通する断腸のモチーフを認めることができる。

以上に列挙したように、類似する表現が複数の作品に共通して出現する状況は、その表現が広く認知されるとともに、一種の類型的表現、常套的表現として機能していたことを暗示している。各事例の字句に小異が生じているのは、もともと定型的表現を基盤として、曲格や押韻に合わせた用字の調整が行われたためと考えられる。南宋とは緊張状態にあった金朝の芸能に、春閨詞と類似する発想の句が認められる事実は、当該詞を収録する『草堂詩余』が編まれるよりも前の段階、ことによると北宋期において、すでに本表現もしくは春閨詞そのものが存在し、後に金領となる地域へと伝播していた可能性をうかがわせる。<sup>26</sup> 雜劇「後庭花」において、ことわざや慣用句といった類型的な語をみちびく言い回し「你可休（～してはならない）」<sup>27</sup>とともに春閨

詞と共通するイメージが出現している点も、この句が広く流布していたことを物語る好例といえよう。戒めを含む教訓的な語り口は、本句の背後に何らかの具体的な文脈が存在した可能性もうかがわせるが、この点については推測の域を出ない。

このように、類似する表現が詩詞に見えず曲に偏って現れる事象は、春閨詞のほぼすべての句について認められるうえ、各句とも原詞そのままの形、つまり定型句やことわざのような扱いで出現するケースが多数を占める<sup>(28)</sup>。加えて、套数全体に春閨詞の句を意図的に散りばめるものや、一曲中に複数句を取り入れる事例が一つならず存在することから、各表現が個別に認知されていたことに加えて、春閨詞そのものが巷間に流布していたことも確実視してよい。当時の人々は、これらの句のいずれか一つでも耳にすれば、即座に春閨詞を連想できたのであろう。想像をたくましくすれば、その媒介となったのは俗間の芸能などであったかもしれない。

一方、詩詞においては、春閨詞やその表現を下敷きにした作品は極端に少ない。前蜀の顧夔「甘州子」(每逢清夜与良晨)に「雲迷水隔意中人。寂寞繡羅茵。山枕上、幾点淚痕新(雲が迷わせ河が隔てる意中の人。ひとり寂しき縫い取りのしとね。枕のおもてに、いく粒かの涙の痕を新たにする)<sup>(30)</sup>」との例があることから、類似するモチーフそのものは比較的古い作品にも認められるが、常套的表現が明示的に用いられているわけではないため、春閨詞やその類似表現との直接的関係をいいたすことは難しい。『全宋詞』所収詞を見る限り、春閨詞との関連が認められるのは南宋の劉学箕「鷓鴣天」(夢繞天涯去意濃)、および無名氏「鷓鴣天・淚」(碎似真珠顆顆停)の二首にとどまる。とりわけ前者は、その詞章に「関山千里兩心同。魚書雁字都休問、只有啼痕翠袖紅(千里の山の彼方であろうと二人の心は一つ。便りなどは求めまい、ただ

涙の痕を袖にとどめるのみ)」とあることから分かるとおり、意識的に春閨詞の表現を援用したものと見て差し支えない。劉学箕詞の存在からは、南宋期の詞人層にも春閨詞が認知されていたことがうかがえる。それにもかかわらず、春閨詞とイメージを共有する詩詞が極めて少数であることは、当該詞が外形上は詞の形式を用いていながら、その内容においてはより通俗的な白話文学に近い性格を有していたためではあるまいか。

この点を象徴的に示すのが後者、無名氏「鷓鴣天・淚」である。その末句「無限新痕庄旧痕」は、春閨詞そのものからの引用とは断定しがたいものの、両者が描く情景には明らかな共通性が認められる。当該詞は明代後期の詞選集『花草粹編』(万曆十一年序、一五八三)巻十に「小説」を出典として初出するほか、万曆年間刊行の短篇白話小説『万秀娘仇報山亭兒』(『警世通言』第三十七卷)にも全文が収録されている。『全宋詞』がこれを「元明小説話本中依託宋人詞」に列しているのとおり、本詞が属しているのは正統的な詞の世界ではなく、白話小説の領域である。こうした通俗的背景を持つ詞に、春閨詞と通じる情景を描いた句が現れていることは、春閨詞の本質を示す一つの例といえよう。

今回確認した範囲では、春閨詞と同様、至正本『草堂詩余』を初出として白話文学への登場回数が顕著に多い詞に、無名氏「点絳脣」(春雨濛濛)が認められた。これらの作品の存在は、文人士大夫の詞に見られる高雅な世界とは異なる、通俗的あるいは大衆的な文脈で受容された詞の展開を跡づけるものといえるだろう。

## 五、共有される世界観——派生作品を通して

前節では、新旧の涙の痕というモチーフを用いた常套的表現が、白話文学作品において広く定着していたことを確認した。文字数に制約のある詩詞韻文においては、より多くのことがらを詠みこむために、不必要な字句の重複を避けることが通例である。しかし本表現では、あえて「新啼痕」「旧啼痕」という類似する語句を反復する点に特徴がある。「新啼痕間（仄）旧啼痕」、および、それに類する内容の常套的表現（以下「啼痕句」と呼ぶ）の要ともいえるこの技法は、啼痕句を含む作品において、当該句以外の部分にも広く及んでいる。

もつとも顕著な例は、前節に挙げた意娘歌であろう。ここには、「落花」「落葉」にはじまり、「思君」「不見君」、「腸欲断」、そして重なる涙の痕と、同一の語やモチーフが繰り返し現れ、全体が意図的な反復によって構成されている。前節ではまた、王実甫の小令に「新啼痕旧啼痕。断腸人憶断腸人」という句があることも見たが、実はその直前には「怕黄昏忽地又黄昏。不销魂怎地不销魂（黄昏を恐れるうちにはまた再び黄昏になる。魂は消えずといえども魂が消えぬことがあるか）」とあり、反復構造をとまなう表現の連続は合計四句にも及んでいる。このような構造の句が同一作品に繰り返し出現する背景には、韻文において対句表現、すなわち同じ構造の句を対称的に配置する技法が重視されることが関与していると考えられる。

対句の一方が常套的表現によって行われる場合、他方の句、もしくは周辺の句にも同様に常套的表現を配することで、対句の対称性はさらに強化される。したがって、啼痕句が出現する作品群においては、複数の常套的表現が組み合わされる傾向も同時に認められる。ここで注目されるのは、その組み合わせもまた一定の典型をなし、作品群全

体が一種の世界観のようなものを共有、あるいは形成しているように思われる点である。たとえば前段落に挙げた王実甫小令には、「断腸人憶断腸人」という句があった。断腸のモチーフが春閨詞や意娘歌と共通するのはむろんのこと、これと類似する表現に「断腸人寄（送）断腸人（詞）」というものがあり、同表現やその派生形が南北曲に類出していることから、ある程度の定型化が認められる。その用例の一つ、鍾嗣成の小令「南呂罵玉郎過感皇恩採茶歌・四別・寄別」（長江有尽愁無尽）には「彩箋紅漬舊啼痕（彩箋は古い涙の痕に赤くうるおう）」というように、春閨詞に見られた啼痕のモチーフが出現すると同時に、「彩箋」に代表される書信のモチーフや「怕黄昏」の三文字も確認できる。つけ加えれば、初句「長江有尽愁無尽（長江に果てはあれども愁いには果てはなし）」には語の反復も認められる。

同様に、王実甫小令の「怕黄昏忽地又黄昏」句は、『董西廂』に類似「怕到黄昏、忽地又黄昏」（卷一「正宮虞美人纏」套首曲）を認めることができ、これも類型化した表現であることがうかがえる。『董西廂』では加えて、同じ套数内に「搵不退臉上啼痕（拭えども消えぬほの上なる涙の痕）」（「応天長」と、やはり啼痕のモチーフが現れることをはじめ、套数全体を通して新旧の対比「旧愁新恨」、扉を堅く閉ざす「掩重門」、届けようとしても届ける人のない手紙「幾番修問寒温、又無人伝信（いくたび季節の挨拶しようとして、便りを伝える人もなし）」<sup>①</sup>などの要素が随所に散りばめられており、これらのモチーフからも春閨詞との重なりを見出すことができる。

また、意娘歌の句「思君不見君」に関するものでは、これもまったく同じフレーズが南北曲に散見し、そのうち張可久の小令「越調凭闌人・春思」（春柳長亭傾酒樽）には閉門の、同「双調水仙子・秋思」（天辺白雁写寒雲）には黄昏のモチーフがそれぞれ見え、任昱の小令

「南呂金字經・書所見」(勝概三呉地)には両者ともが現れている。これらの表象は意娘歌には存在しないが、春閨詞とは共通している。したがって、張可久らの小令は、意娘歌や春閨詞——あるいはそれらと同種の発想にもとづく周辺作品をも含むかもしれない——が描き出す情景を複合的に援用した、いわば折衷的な作と言えらる。なお、任昱の作には、意娘歌と同じ「落花」の語も用いられていることを補足しておく。

詩詞曲の表現が先行作品の蓄積の上に成り立つものである以上、作品が通俗的になればなるほど、参照される典拠が著名な作品に偏り、使用語彙が類型化することは必然といえる。春閨詞や意娘歌に見られる表現に関していえば、「断腸人」は柳永の作と伝えられる「鳳凰閣」(忽忽相見)を、「怕黄昏」「到黄昏」はそれぞれ周邦彦「慶春宮」(雲接平岡)、李清照「声声慢」(尋尋覓覓)を代表として、以降の詞曲に類出している。こういった表現を用いるにあたり、もとの作品がどの程度明確に意識されていたかは、作品ごとに差があつたと考えられる。したがって、先に挙げた王実甫小令以下の諸例も、春閨詞や意娘歌そのものを下敷きにはしていると断定しがたい。極端な可能性として、類型化した表現が慣習的、あるいは自動的に用いられたケースさえ想定できよう。しかし仮にそうであつたとしても、春閨詞や意娘歌に見える表現やモチーフが、いわば一種の縁語のような機能を有し、相互に結びつきながら一つの世界観を構築しているという点に変わりはない。こうした連鎖的な連想の流れ、あるいはそれによって結びつけられたモチーフ群そのものが、白話文学の領域において深く浸透していたのではあるまいか。張可久や任昱の小令のように、両作の折衷的性格を有する曲が複数認められることは、こうした世界観が当時広く共有されていた状況を示すものといえよう。

## 六、曲から詞へ——イメージの逆流

最後に、興味深い事例として蘇軾「菩薩蛮」(碧紗微露織纖玉)詞を挙げておきたい。春閨詞と類似する句が明代以前の詩詞に認められず、また明示的に引用されることが原則としてない中、一部明刊本に見える当該詞のテキストには、春閨詞と共通するイメージがはっきりと現れているのである。

問題となるのは後関末尾、「不見意中人。新啼庄旧痕(意中の人の姿は見えない。新たな涙が古い痕にかぶさる)」である。この句は明の毛晋が刊刻した『宋六十名家詞』本『東坡詞』に見え、筆者は未見だが明・焦竑編『蘇長公二妙集』本『東坡詩余』、および明・茅維編『蘇東坡全集』本『東坡詞』など複数の明刊本も同様に作るとい<sup>32</sup>。ところが本句は版本によって異同が生じており、宋の傅幹注『注坡詞』(巻七)や元の延祐庚申(七年、一三二〇)の南阜書堂刻本『東坡樂府』(巻下)などの宋元刊本では「不見斂眉人。燕脂覓旧痕(眉を寄せた人の姿は見えない。頬紅に古き名残を求めるばかり)」に作<sup>33</sup>。『全宋詞』にも採用されるこの系統の詞章には、「旧痕」の二文字はあるものの、それ以上の春閨詞との関連は当該詞全体を見ても認めがたい。明・呉納編『唐宋名賢百家詞』本『東坡詞』は、この両句を「不見旧痕」の四字に作るとされ<sup>34</sup>、これは詞牌「鷓鴣天」の句格にしたがえば、六文字を欠いた不完全な形である。以上の状況は次のようにまとめることができる。

宋元刊本	… 不見斂眉人。燕脂覓旧痕。
百家詞本	… 不見××× ×××旧痕。
六十名家詞本	… 不見意中人。新啼庄旧痕。

三種のうち、原型もしくはそれに近いテキストは、成立時期から見

ておそらく宋元刊本系統のものであろう。これに対し、六十名家詞本系統の詞章は、もとの詞章がいずれかの段階で書き換えられたか、もしくは百家詞本のような不完全なテキストを補訂したものである可能性が高い。仮にそうであるとすれば、六十名家詞本系統のテキストに「新啼庄」の三文字が含まれることは、もともと存在していた「旧痕」の語から啼痕句が連想された結果と考えるのが妥当であろう。では前半の「意中人」はどうか。

「意中人」は詞に類出する類型的な表現であるため、それらしい語が自動的に選ばれた可能性も想定しうるが、本例の場合はこの語が意図的に選択された可能性を示す作品が複数存在する。その一つが、第四節に引いた顧夙「甘州子」で、ここには「意中人」と「幾点淚痕新」という表現がともに現れている。さらに、おそらく顧夙詞をふまえたであろう『董西廂』の曲辞には、「眼前不見意中人、枕滿啼痕（目の前に意中の人の姿は見えず、枕は涙の痕を満たす）」（巻七「越調上平西纏令」）とあり、その表現「不見意中人」は本例との一層の共通性を示している。

このように、「（不見）意中人」という表現の背後には、涙の痕というイメージが潜在しており、しかもその用例が『董西廂』の曲辞に認められることからわかるとおり、両モチーフの結びつきはより通俗的な曲や芸能の世界にまで浸透していたと考えられる。こうした状況下では、顧夙詞や『董西廂』の曲辞を直接ふまえずとも、涙の痕から意中の人というモチーフを連想することも不可能ではなかったかもしれない。それに加えて、涙の痕といえば啼痕句が想起されるのも自然な反応である。前節で指摘した連鎖的な連想の流れは、ここにおいても認めることができる。明代の南曲「金雀記」（第十六齣「臨江仙」）に、顧夙詞や『董西廂』の曲辞と通じる「意中人」「（幾点）淚痕新」

という表現があることに加え、春閨詞に類似する句「安排腸斷送黄昏」までもが同時に現れていることはそうした連鎖反応が存在していたことの傍証となる。同様に、明代に刊行された六十名家詞本系統の蘇軾詞テキストも、こうした連想の連鎖やそれがもたらすモチーフ群の結びつきをもとに形成されたものと見ることができよう。

ここにおいて、宋代では起こりえなかった、曲の語が詞に入り込むという逆転現象が発生する。第四節で劉学箕詞の例を挙げて論じたように、南宋期の詞人にも春閨詞の存在は認識されていたものの、当時それが明示的な形で詞章に取り入れられることは稀であった。一方、明代に刊行された六十名家詞本系統のテキストには、詞章の校訂もしくは書き換えが、より通俗的な曲の語彙・表現を用いて行われた状況が反映されている。それを詞曲の境界を乱す行為と見なすことは容易である。しかし、あえて肯定的に捉えるならば、雅俗にとらわれることなく、詞から曲的な要素を排除することもない、新しい詞曲観の萌芽をここに認めることも可能である。明の嘉靖・万暦年間（一五二二～一六二〇）以降、南北曲の選集や戯曲・小説刊本が相次いで刊行され、従来は俗なものと思われてきた白話文学に対する新たな関心が生まれているが、そうした刊行物や関心のあり方もまた、詞曲に対する価値観を変化させる基盤になったものと考えられる。

## 七、おわりに

以上、おもに春閨詞に見られる表現とその援用の方法を手掛かりとして、雅と俗、詞と曲のあわいに着目し、その対立と交融の様相を論じた。融化する手法を芸術の域にまで高めた周邦彦に代表されるように、先行作品を自らの作品に溶け込ませる手法そのものは、文人士大

夫の詞においても認められる、詞の最も重要な技法の一つである。本稿に挙げた諸例が示すように、この手法は、通俗的な詞曲においてはより明示的な形で行われたものと見られる。一流の知識人が集う場のみならず、広く大衆にも開かれた芸能の舞台や妓楼などにおいて、多様な職業や階層の人々が実際に歌い、耳で聞いて理解するうえで、その方が適していたのかもしれない。

これらの通俗的な詞曲に現れる情景やモチーフは、互いに重なり連鎖することによって一種の世界観を形成し、さらに新たな作品へと受け継がれることで、長い時間をかけて典型化し、とりわけ曲に代表される領域を中心として広く認知されるに至った。明代においてそうした曲の表現が詞へと逆流したことは、その認知の広まりと深さを物語るとともに、詞曲の新たな局面を示す事例といえるだろう。

## 注

- (1) 村上哲見『宋詞研究 唐五代北宋篇』序説「第二章 詩と詞」(創文社、一九七六年)、『中国文人論』「文人・士大夫・読書人」「詩と詞」(汲古書院、一九九四年)。
- (2) 拙著『明代における詞の受容―文字の文学と音の文芸―』(汲古書院、二〇〇二年)「詞の歌唱をめぐる記録の検討」。
- (3) 村上哲見『宋詞研究 唐五代北宋篇』(創文社、一九七六年)序説「第二章 詩と詞」。
- (4) 以下、詞篇の表記方法は「詞牌名・詞題(ある場合のみ)」(第一句の詞章)とし、宋詞のテキストは特に表示しない限り唐圭璋編『全宋詞』(中華書局、一九六五年)にもとづく。
- (5) 徐培均箋注『淮海居士長短句箋注』(上海古籍出版社、二〇〇八年)七一頁。
- (6) 関漢卿の散曲「南呂一枝花・不伏老」(北詞広正譜本)「尾声」には「直等待閻王親自喚、神鬼自來勾。三魂歸地府、七魄赴冥州。那其間收了筆籃罷了斗(閻魔様じきじきのお呼びがかかり、冥途の使者が捉えに参る。三魂は地府へと向かい、七魄は冥州へと赴く。その時こそかごを片付け柀を手

放そうぞ)」とあり、雜劇「陳州糶米」(元曲選本)第二折「煞尾」には「只要肥了你私囊也不管民間瘦。敢着他收了蒲藍罷了斗(ただ私腹を肥やそうとするばかりで民が瘦せようとも気にかけぬ。かごを片付け柀を手放させられようはずもない)」とある。

- (7) 唐圭璋編『詞話叢編』(中華書局、一九八六年)六二二頁。
- (8) 拙著『明代における詞の受容―文字の文学と音の文芸―』(汲古書院、二〇〇二年)「明代後期における南北・詞曲の交差と分岐」。
- (9) 注(8)に同じ。
- (10) 『中国古典戲曲論著集成 一』(中国戯曲出版社、一九五九年)一一五頁。
- (11) 呉劍・劉東昇著、古新居百合子・南谷郁子訳『中国音楽史』(シンフォニア、一九九四年)第四章三「宋詞と詞人、姜夔の創作」。
- (12) 黄冬柏「宋代西廂故事と蘇軾―趙令時「商調蝶恋花」をめぐる」(『中国文学論集』第二四号、一九九五年二月)。
- (13) 櫟括については内山精也『蘇軾詩研究―宋代士大夫詩人の構造』第十章「蘇軾櫟括詞考」(研文出版、二〇一〇年)、平塚良順「明代の櫟括とその周邊」(『立命館白川静記念東洋文字文化研究紀要』第九号、二〇一六年一月)、松尾肇子「晁補之の調笑をめぐる」(『東海学園大学紀要』第二十六号、二〇二一年三月)などを参照。
- (14) 王泗原校釈『楚辭校釈』(中華書局、二〇一四年)二三八頁。
- (15) 「渾厚」は前代の詩詞等の表現を、痕迹をとどめぬほど巧みに自己の詞中に取り込むこと。またそのことによって得られる、深く渾然とした詞境をいう。「和雅」は調和がとれていて高雅なこと。詞源研究会編著『宋代の詞論―張炎「詞源」―』(中国書店、二〇〇四年)三五・三六頁。
- (16) いずれも『董西廂』巻一「般涉調哨遍」套第二支「耍孩兒」。以下、『董西廂』のテキストは凌景埏校注『董解元西廂記』(人民文学出版社、一九八〇年)にもとづく。
- (17) 杜牧「秋浦途中」、王昌齡「別李浦之京」。以下、唐詩のテキストは(清)彭定求等編『全唐詩』(中華書局、一九六〇年)にもとづく。
- (18) 関漢卿「仙呂翠裙腰・閨怨」套第一支「翠裙腰」に「闌干倚偏空回首」とい、陸游「羅山平雲閣」詩に「徙倚闌干重回首」という。以下、元代散曲のテキストは特に表示しない限り隋樹森編『全元散曲』(中華書局、一九六四年)にもとづく。陸游詩のテキストは錢仲聯・馬中主編『陸游全集校注』(浙江古籍出版社、二〇一五年)一五三頁による。
- (19) 『客舍青青楊柳新、駢路茸茸芳草烟(茵)、朝雨浥輕塵。一杯酒尽、歌罷渭城春」。徐沁君校点『新校元刊雜劇三十種』(中華書局、一九八〇年)三二

- 九頁。
- (20) 元の世宗に仕えた劉秉忠や胡祇遼は詞の代用品としての散曲小令をもつぱら手がけ、より通俗的な形式とされる套数を制作しなかった人物である。前者の手になる曲辞「宮娃齊唱採蓮歌」「南呂乾荷葉」「乾荷葉」は、唐・許渾の詩句「吳娃一齊唱採蓮歌」「夜泊永樂有懷」に、後者の「一春能得幾清明」「宜醉不宜醒」は、白居易の句「一春能幾日清明」「宜醉不宜醒」(「對酒五首(其四)」「送客南遷」)にそれぞれとづく。
- (21) 『草堂詩余』については中田勇次郎『読詞叢考』第二章三「草堂詩余の版本」(創文社、一九九八年)ならびに藤原祐子『草堂詩余』と書会『日本中国学会報』第五十九集、二〇〇七年一〇月)、同『草堂詩余』の類書性格について『風絮』第三号、二〇〇七年三月)を参照。
- (22) この点に関しては拙稿「The Boundary between Ci and Qu as Seen in Musical Tunes and Song Lyrics」([ACTA ASIATICA] No.129、二〇一五年八月)にて事例の一部とともに指摘したが、後述する『醉翁談録』所載の意娘歌をはじめ複数の事例が新たに発見されたこと、また、それによって補足すべき点が見出されたことにより、改めて報告する。
- (23) 京都大学漢籍善本叢書第九巻『群英詩余』(同朋社出版、一九八〇年)五四頁。
- (24) 『醉翁談録』については大塚秀高『醉翁談録』著録「小説」演目考」(『日本アジア研究』第十八号、二〇一二年三月)を参照。
- (25) (南宋) 羅燁撰、楊家駱主編『醉翁談録』(世界書局、一九七五年)五七頁。春閨詞が慣用表現や先行作品をもとにした一種の集句詞であることの傍証としては、後関末句「雨打梨花深閉門」と同一の句が北宋末期の詞人李重元の「憶王孫」(「萋萋芳草憶王孫」)に見えること、および、王安石が唐樂府の句「雨打梨花深閉門」を好んだという記事(宋・吳聿撰『觀林詩話』「半山酷愛唐樂府雨打梨花深閉門之句」を挙げることができる。この記事にいう「唐樂府」が指すところは具体的には不明であるが、春閨詞そのものでないとすれば、当該句は比較的早い段階から何らかの歌謡の一節として存在していたということになる。この句はまた元の馬臻の集句詩「集句遣懷三首」第一首にも見えている。
- (27) たとえば雜劇「調風月」(元刊本)第二折「尾」「交人道眼里有珍、你可休言而無信」など。「言而無信」は古くは『春秋穀梁伝』に見える語で、言説が信用ならないという意味の慣用語として南北曲にも頻用される。
- (28) 以下に実例の一部を挙げる。○李寿卿・雜劇「度柳翠」第一折「賺煞尾」
- 関漢卿・小令「双調大德歌・春」○吳昌齡・散套「正宮端正好・美妓」套第六支「隨煞」○無名氏・小令「南呂罵玉郎過感皇恩采茶歌」(「粧臺日斷鱗鴻信」)○無名氏・小令「南呂七賢過関・四時思情」(「春風花草香」)ほか。このうち無名氏「南呂七賢過関」は南曲である。「度柳翠」の曲辞は元曲選本を、それ以外は隋樹森編『全元散曲』(中華書局、二〇一八年)を参照した。
- (29) 套数全体に句を散りばめる例は、雜劇「竹窓雨」(詞林摘艷本)第一折に、一曲中に複数句を取り入れる例は、雜劇「風光好」(古名家本)第三折「煞尾」、注(28)前掲無名氏「南呂七賢過関」などがある。
- (30) 曾昭岷等編撰『全唐五代詞』(中華書局、一九九九年)、五五三・五五四頁。春閨詞が便り待つ女性の嘆きを描くのに対し、本套は男性である張生の視点に立つため、便りを届けようとするも仲介者がいないという反転した趣向をみる。
- (32) (明)毛晋輯『宋名家詞』(上海古籍出版社、二〇一四年)、一〇七頁。『蘇長公二妙集』本「東坡詩余」ならびに『蘇東坡全集』本「東坡詞」の本文については鄒同慶・王宗堂『蘇軾詞編年校注』(中華書局、二〇〇二年)、四五〇頁「校勘」の指摘による。
- (33) (宋)蘇軾著、(宋)傅幹注、劉尚榮校證『東坡詞傅幹注校證』(上海古籍出版社、二〇一六年)、二四〇頁。(宋)蘇軾撰『元本東坡樂府』(國家圖書館出版社、二〇一九年)、八九頁。
- (34) 天津圖書館藏天一閣抄本(筆者未見)。鄒同慶・王宗堂『蘇軾詞編年校注』(中華書局、二〇〇二年)、四五〇頁「校勘」の指摘による。『唐宋名賢百家詞』本「東坡詞」は、南宋の曾慥編『東坡先生長短句』(現佚。紹興二十一年刊、一一五一)を抄出したもの。百家詞本の脱落が底本の段階から存在したのか、あるいは諸本間に異なることを理由として意図的に脱落させたものかは原本未見のため現段階では断定できない。
- (35) 「三疊陽関声漸杳。天涯咫尺參辰。眼前難別意中人。(中略)安排腸斷送黄昏。万般情緒苦。幾点淚痕新」。(明)毛晋編『六十種曲』(中華書局、二〇〇七年)、四七・四八頁。

(附記) 本研究はJSPS科研費24K16001の助成を受けたものです。

(京都府立大学文学部講師)