

『演益裁』における「戯文」と「東坡体」

——江戸後期における詞曲融合の側面

葉 暉 著
大木 拓海 訳

日本詞史の中にあり、頼杏坪（一七五六一—一八三四）は極めて文学的実験精神に富む詞人として位置付けられる。神田喜一郎は『日本填詞史話』（一九六五）に「頼杏坪と頼山陽」と題した節を設け、頼杏坪の『春草堂詩鈔』が詞を三十三首録し、数量の上では徳川光圀（一六二八—一七〇二）の『常山文集』所収の詞数三十首を超え、日本で填詞数の最も多い人物となっていたことを指摘している。神田氏は頼杏坪が詞の風格や主題においてなした開拓に高い評価を与えており、彼が詞により日本の史事を詠じたという創意を指摘するとともに、日本の能楽の謡曲「鉢木」を漢訳した話本小説『演益裁』に含まれる六首の「倣東坡体」の詞を紹介している。^①

『演益裁』に関する研究は、本小説の発見者である水田紀久の「頼杏坪『演益裁』—漢訳鉢の木」（『典籍』、一九五六年）に始まり、本文章以後には同氏の著書『近世日本漢文学史論考』（汲古書院、一九八七年）に収録されている。この後、『演益裁』に関する討論は長らく途絶えていたが、嬉しい事に近年、北京大学の謝文君が博士学位論文「江戸時代蘇軾詩文接受研究」（二〇二四年）に『演益裁』中の「東坡体」の詞に対して新たな見解を示し、これを「櫟栝詞」とみなすべきであるとの見解を提示している。^② 筆者は謝氏との議論中に、頼杏坪の「東坡体」が何を指しての謂いであるのか明確な答えを示すことがで

きなかったが、『演益裁』全丁の影印を恵贈に与り、本小説の精読の機会を得た。ここに記して感謝申し上げる。

文体学の角度より見ると、小説『演益裁』の全編に現れる文体術語は「詞餘曲名」、「倣東坡体」、「戯文」^③の三つのみであるが、これらには特に留意しなくてはならないだろう。そこで本稿においてはこれらを切り口とし、『演益裁』を東アジア漢文学という多文体の交差する枠組みの下に据え、概念史や閲読史の視座より関連する問題について改めて考えてゆきたい。

一、「東坡体」における文体的差異と地域的変容

『演益裁』に現れる三種の文体術語の中、「詞餘曲名」の語は一首目の詞「阮郎機」（その格律に鑑みれば「阮郎婦」のことであろう。或いは筆写の際の誤りか）の天頭にみえ、「倣東坡体」の語は「阮郎機」という調名の下にみえる。これら二つにはいずれも「下同」という文字が付され、残りの五首の詞にも同様であるとの旨が示される。「戯文」の語は篇末に確認され、「此余少時学俗語、試作此戯文。頃者点検旧書籠、偶獲之、要雖不足存、亦不忍遽糊窓戸。故存以授塾童耳。杏坪老人（此れ余が少時に俗語を学び、試みに此の戯文を作す。頃者旧書籠を点

検するに、偶々之を獲、要は存するに足らざると雖も、亦た遽かに窓戸に糊するに忍びず。故に存して以て塾童に授くるのみ。杏坪老人」とある。続いて先ずは「傲東坡体」について検討し、次に「詞餘曲名」、「戲文」についても考察してゆく。

先ず、「東坡体」の語が創作の場において使用された最初期の例は、詩においては南宋の薛季宣（一一三四―一一七三）による「戲作贈別效東坡体次其韻」であり、詞においては金の元好問（一一九〇―一二五七）による「鷓鴣天・效東坡体」が挙げられる。一方、批評用語として「東坡体」の初出は南宋の楊万里（一一二七―一二〇六）による『誠齋詩話』であり、ここでは「東坡詩体」が「李太白詩体」、「杜子美詩体」、「山谷詩体」と並列させられ、具体的な佳句を次のように連ねて例示している。

「明月易低人易散、帰来呼酒更重看」、又「当其下筆風雨快、筆所未到氣已吞」、又「醉中不覺度千山、夜聞梅香失醉眠」、又「李白画像」西望太白橫峨岷、眼高四海空無人。大兒汾陽中令君、小兒天台坐忘身。平生不識高將軍、手挽吾足乃敢噴」、此東坡詩体也（「明月低れ易く人散じ易し、帰り来りて酒を呼び更に重ねて看る」、又「其の筆を下すに当たりては風雨快にして、筆の未だ到らざる所氣已に吞む」、又「醉中覺えず千山を渡る、夜に梅香を聞きて醉眠を失す」、又「李白画像」西のかた望む太白の峨岷の横たふを、眼高くして四海空しく人無し。大兒は汾陽中令君、小兒は天台坐忘の身。平生識らず高將軍、手の吾が足を挽すも乃ち敢て噴らんや」、此れ東坡の詩体なり⁴）

また、やや遅れて嚴羽（約一一九五―一二五五）は『滄浪詩話』に、

「賈浪仙体」、「孟東野体」、「杜荀鶴体」、「東坡体」、「山谷体」、「後山体」の諸種⁵を列挙するが、明確な風格の定義はしていない。総じて言えば、十三世紀までには、「東坡体」は共通認識とはなっていないかったとはいえ、すでに中国各地において常見の表現となっていたのである。

中国の学术界における「東坡体」に対する従来の討論は、概ね明清の詩学文献の、蘇軾特有の風格に対する総結に追従している。例えば清初の費經虞による『雅倫』は、前人が蘇詩を論じた材料をまとめて「東坡体」という一項の下に置き、その中には、陳師道の「子瞻以新（子瞻は新たなを以てす）」との一条や、敖陶孫の「変眩百怪、終帰雄渾（変眩百怪、終に雄渾なるに帰す）」との一条、また胡応麟による「体格創変而筆力縱横、天真爛漫……全篇涉議論、滑稽者、存而不論可也（体格創変して筆力縱横に、天真爛漫にして……全篇議論に涉り、滑稽なる者は、存して論ぜざるも可なり）」との評をみることが出来る。この形式上の設計はすでに、「東坡自身の独特の品格」と「東坡体」とを同一視する認識へと傾斜している。しかしてこれに類似する思考方式は安定した古典詩学の知識として固定化し、相当程度、当代の学者による「東坡体」形成に対する観察へと影響を与えている⁶。

しかし、仮に宋金代の集部の文献中、「東坡体」と明示する作品群に立ち返って検討するならば、胡応麟が「存して論ぜず」とした「滑稽」的風格こそ、終始「東坡体」の重要な主題の一つであった。事実、南宋の薛季宣の「戲作贈別效東坡体次其韻」や、元代の李昱の「答自便叟薄酒篇效東坡体」等、いずれもが鮮明に遊戲的性質を帯びている。例えば薛季宣の詩、「茹菜羹時嘗苦憶、擣菹無路塞行期。難逢莫恨絲長斷、金鎖開緘自有時（茹菜羹する時嘗に苦だ憶ひ、擣菹〔賭博の遊戲〕するに路無く行期塞がる。逢ひ難けれども恨む莫かれ絲の

長へに断たるを、金鎖緘を開くは自ら時有り」は明らかに蘇軾の「席上人贈別」其四の「蓮子擘開須見憶、楸枰著尽更無期。破衫却有重逢処、一飯何曾忘却時（蓮子擘開須らく憶を見るべし、楸枰著け尽くして更に期無し。破衫却て重ねて逢ふ処有り、一飯何ぞ曾て忘却する時あらんや）」を模している。蘇詩の「憶（意）、期（棋）、逢（縫）、時（匙）」は諧音により双関語としており、後半二句は李白の「戲贈杜甫」の「飯顆山頭逢杜甫、頂戴笠子日卓午（飯顆山頭杜甫に逢ふ、頂きに笠子を戴き日は卓午）」を借用してやはり調笑の義を帯びているが、薛詩をこれと対比すると、やはり「憶（意）、期（棋）、思（絲）、時（匙）」と蘇詩を模倣して諧音により双関語を用いており、他に「金鎖開緘」を「書」の隠語とすることにより、「書自有時（書自ら時有り）」と別後の再会を期す表現としている。

以上の一連の詩作中、蘇詩であれ薛詩であれ、その核心はいずれも「戲作」の形式的な特徴にこそあり、「文与釈並見於一句中（文と釈と並びに一句の中に見ゆ）」¹⁰、即ち文と釈義とが同一句中に表される点に、最初期の「東坡体」の作者らの、この範疇の内包と外延に対する理解の表明が読み取られよう。同様に、元人の李昱による「答自便叟薄酒篇效東坡体」も蘇軾の「薄薄酒」に倣うが、その詩中の「薄酒」と「丑婦」に関する調笑は、宋元の同題の楽府において相当盛んに行なわれていた。薛季宣における「東坡体」が「形式の巧」にあつたならば、李昱におけるそれは「風格の諠」を新たに開拓していると言えよう。ただし、この種の「雅諠」的風格も同様に安定したテキストの体裁上に築かれる必要があるが、このことは宋元期の諸家の「薄薄酒」がみな章を列ねる形式を採用していることよりして、その一斑が看取されよう。総じて、以上のいかなる類型も雅格を尊ぶようなものではなく、正に「戲作」詩の枠組みの下に論じることができ、しかもこの

種の「戲作」は具体的なある一篇の作品をもって戯れに倣うものであった。

また、宋末元初の韋居安もその『梅磡詩話』に、「坡体」に論及して以下のように言う。

東坡「過皇恐灘」有「山憶喜歡勞遠夢、灘名皇恐泣孤臣」之句、蜀中有喜歡山、坡公借此以對。胡澹庵南遷、行臨皋道中、抵買愁村詩、「北望長思聞喜縣、南來怕入買愁村。」楊廷秀「過瘦牛嶺詩」云「平生豈願乘肥馬、臨老須教過瘦牛。」二公效坡体、對俱的。（東坡の「過皇恐灘」に「山に喜歡を憶ひて遠夢を勞し、灘に皇恐と名づけて孤臣を泣かしむ」の句有るは、蜀中に喜歡山有りて、坡公は此を借るに對を以てすればなり。胡澹庵南遷し、臨皋を行くの道中に、買愁村に抵るの詩に「北に長思を望めば喜縣を聞き、南に怕入に來れば愁村を買ふ」と。楊廷秀の「過瘦牛嶺詩」に「平生豈に願はんや肥馬に乗るを、老いに臨みて須らく瘦牛を過らしむべし」と云ふ。二公の坡体に效ふ、對は俱的なり。）¹¹

以上の三首に共通するのは、地名を詩に取り入れつつ二重の意味を表す手法であろう。本質的には一種の文学遊戯に属し、また「戲作」詩の範囲に収められる。これも宋人による批評行為における「東坡体」指向の一つの傍証たりえよう。

また、古人は詞体の命名の際に、多く詩体を参考とした幾ばくかの痕跡が残される。東坡の詞体における開拓の功績に関して、その風格について論ずるならば、彼自身つとに、「壯觀」であり、かつ「自ら是れ一家（自ら一家を成す）」という理性的な自認があり、その形式に関して論ずるならば、彼は回文詞、櫟栝詞、藏頭詞等、多くの結構性

を有した詞体の創始者であった。ただし、「東坡体」の三字の詞学文献における最初の例となると、やはり金人の元好問による「鷓鴣天・效東坡体」を挙げなくてはならない。彼は中国填詞史中、「体制（文体上の風格）」への觀念が極めて自覚的であった詞人であり、元人の王博文はその詞を「掇古詩之精華、備諸家之体制（古詩の精華を掇ひ、諸家の体制を備ふ）」と評す。趙維江は、元好問の『中州樂府』に明確に模倣の作と示すものは延べ十体二十一首であることを指摘しており、確かに「元好問の仿った「体」とは一つの統一された概念ではなく、或る場合には制式と法度とを、或る場合には題材と意旨とを、そして或る場合には総体の風格を指す¹³⁾」ものである。ただし、「東坡体」に關しては、元好問による「鷓鴣天・效東坡体」の結句、「殷勤昨夜三更雨、勝醉東城一日春（殷勤なり昨夜三更の雨、酔うに勝る東城一日の春）」は、明らかに東坡の同調の詞の結句、「殷勤昨夜三更雨、又得浮生一日涼（殷勤なり昨夜三更の雨、又た得たり浮生一日の涼）」（蘇軾「鷓鴣天」を計三首残している）に倣っている。これは、主には依然として特定の詞調、章句法という形式面における模倣に留まり、蘇軾の風格にまで及ぶものではない。

続いて、中国文学の枠組を離れ、東アジア諸国における漢文執筆を視野に入れるならば、「東坡体」を含め、その題を「□□体」（作家名をもって命名したもの）とする作には凡そ三種の形成様式がある。一つは中国の「東坡体」の作者と直接に対話を通じたものであり、その認知の偏りが割合に少ないもの、例えば『皇華集』所収の中国、朝鮮の文人による「東坡体」の詩や唱和の往復等であり、その概念は安定している。二つ目は舶来の漢籍中の「東坡体」と銘打つ作の閲読を通じてのものであるが、これは原作者との交流が叶わないために誤読の發生を避けがたい。三つ目は中国、あるいは本国の「東坡体」の作品に

触れたことがない状態で、当地における「效体」「倣体」といった漢文術語への理解を通じて蘇軾の作品の模写をしたものである。これにより生じる認知の偏りは主に文学觀念の変異に由来し、文学的風格の違いに起因する訳ではない。この他、日本の文人の詞に対する認識が相対的に限られることを考慮すると、頼杏坪の「東坡体」が詞の範囲内における精緻な模写であるのか、或いは詩と詞の別を問わず、主に蘇軾の文学的風格の全体的な把握を追求したものであるのかも、また明らかに弁別しなくてはならない。

先ず、中国と朝鮮の文人による「東坡体」の唱和は、衣若芬の統計によれば、『皇華集』に計七家の三十五首が確認されるという。その作詩形式には厳格な制約が設けられており、模倣の対象は蘇軾の「晚眺」詩に限られ、その「以意写図、令人自悟（意を以て図を写し、人をして自ら悟らしむ）」という視覚効果が重要視されている。「意を以て図を写す」とは漢字を圖像として提示することを意図するものである。雑体詩の一種に属するため、詩人には「漢字の単音にして単体であるという特性を使いこなして造字の構造原則に沿わせ、さらに書法の字体の変化や、文字の変化が生み出す連想を組み合わせる¹⁴⁾」ことが要求される。このような唱和は特定の時期や空間において流行した作詩の風気として、嘉靖十六年（一五三七）に明使の龔用卿が初めて行い、万曆三十四年（一六〇六）に明使の朱之蕃が最後に用いるまで、群體性を帯びた創作は延べ三度、しかもそのいずれもが外交の場においてなされたものであった。ゆえに、職官文学の範囲を逸脱するものではなかったと言えよう。

この後、『皇華集』の流通に随い、この創作法は中国へと回流したが、錢謙益等による容赦ない批評により、一般の文学界においては実質的な影響を生み出すには至らなかった。しかし、中国と朝鮮の文臣

による唱和という出来事において、龔用卿は東坡の故事に現れる外交上の巧妙な言辞を借用しており、これにより「東坡体」は特定の集団に依拠して変異した、地域的特徴を發展させることとなった。これは日本における「東坡体」を理解する上で、幾ばくかの示唆を与えてくれるだろう。

次に、日本の漢詩界においては、早くは五山の禅僧の間で『四河入海』等の大型の蘇詩の抄物が流行していたとはいえ、個人の詩集中に比較的早く「東坡体」の三字を用いたのは、江戸前期の祇園南海（一六七六一七五二）であった。彼の「歳初偶作戲做東坡体」には次のようにある。

| | | |
|---------|------------------------------|---------|
| 職無淡絮心無求 | 職に淡絮無くんば | 心に求むる無し |
| 世事塗羹何未休 | 世に塗羹を事とすること | 何ぞ未だ休せん |
| 自笑朝班処鶏口 | 自ら笑ふ 朝班 鶏口に処り | |
| 還羞宮籍掛羊頭 | 還て羞づ 宮籍 羊頭を掛くるを | |
| 逡巡酒漸得春晚 | 逡巡の酒は 漸く春の晩るに得て | |
| 首藉盤唯任日浮 | 首藉の盤は 唯だ日の浮かぶに任す | |
| 但愛混沌有旧譜 | 但だ愛す 混沌に旧譜有りて | |
| 爛遊負暖入丹丘 | 爛遊 暖を負ひて丹丘に入るを ¹⁶ | |

「鶏口」「羊頭」等の俗語を用いるのみならず、「逡巡の酒」「首藉の盤」等と蘇詩に頻出の典故を借用し、明らかに「雅諺」的な言語的風格を帯びている。『滄浪詩話』が日本に広く流伝していたという事実の他、先行研究において、祇園南海が少年時に木下順庵に師事していた時にすでに嚴羽の『滄浪詩話』や周弼の『三体詩』等の漢籍に触れていたことが指摘されているが、彼はまさにこれら二書の詩学理論に

触発されてかの著名な「影写」論を提唱するに至ったのである。¹⁷つまり、祇園南海における「東坡体」への認識は、当時主流であった特定の作品の模倣するという思考様式とは全く異なり、『滄浪詩話』による影響を受けて風格の総合的な模倣に重点を置いたものであった可能性がある。それというのも、現存する漢詩の文献よりすれば、後者の用法こそ江戸時代における創作の主流であり、かつその集団的な興起は正に頼杏坪の時代に生じていたのである。

そして、詞体という範囲にまで狭めて考えるならば、高麗、朝鮮の詞中、東坡詞の模倣数は楽天体、簡齋体、晦翁体等には遠く及ばない。柳己洙の編になる『全高麗朝鮮詞』によれば、総数二〇七二首の詞中、明確に東坡体に倣ったとするものは、日治時期に入って以後の朝鮮思想家、河謙鎮（一八七〇—一九四六）による「西江月・效蘇長公体、仍用其韻」の僅かに四首に過ぎない。¹⁹事実上、朝鮮の詞人による表現の慣習において、某某体に倣うとする作の大多数はその人と同調の作を学ぶことを指し、河謙鎮の「西江月」もやはりその学習対象として、蘇軾の「西江月・送錢待制穆父」、「西江月・送建溪双井茶、谷簾泉与勝之」、「西江月・黄州中秋」、「西江月・春夜行蘄水山中」の四詞を採し出だしたものであり、この類の形式と本質的な意義上における「效体詞」とは、なお一定の隔たりがある。他方、日本の詞人にも蘇詞を学び、その詞調を模倣した人は少なくないが、江戸初期の林読耕齋や野村篁園しかり、明治時代の森槐南、森川竹磔、高野竹隠しかり、「東坡体」を詞題に掲げるものは一首もない。以上の多面的な対照を踏まえると、頼杏坪による「倣東坡体」は殊さら特筆に値し、その創生を可能とした多くの前提条件を探究してゆかなくてはならない。

二、頼杏坪による「東坡体」創生の前提

『演盆裁』は頼杏坪が日本の能楽の謡曲「鉢木」を漢訳した話本小説である。原典の「鉢木」は、領地を失い貧苦に陥る武士の佐野源左衛門常世が、雪夜に僧侶に身を賣した北条時頼（二二二七―二二六三）を手厚くもてなした故事を述べる。以下はあらましであるが、常世は一夜の宿を求めた旅路の僧侶を粟飯によりもてなし、さらには珍愛の松、梅、桜の盆栽を焚き木にくべて暖を取らしめ、またその際に幕府のためには死を賭しても奮戦せんと決心を語る。冬が過ぎて春となり、鎌倉幕府が征戦の号令をかけるや、常世は甲冑を身に刀を帯びて積極的にこれに応じる。執権の北条時頼が御前において常世と再会すると、常世に彼の失った領地を返還するのみならず、燃やした鉢の木にちなむ三箇所の領地、即ち加賀国の梅田荘、越中国の桜井荘、上野国の松井田荘とを新たに賜与したのであった。

「鉢木」は能楽の謡曲として和文により記されるため、漢文の文体観により捉えることは自ずからできない。しかし、一たび漢文へと翻訳された以上は、改変の程度の大小にかかわらず、漢語文体学の枠組みに置き直して認識を新たにすることがある。全体として、頼杏坪の翻訳は「原文に極めて忠実」²¹であるが、小説中の「倣東坡体」という明確な表現や、話本小説の文体状況下にみえる六首の詞、そして篇末の「余が少時に俗語を学び、試みに此の戯文を作る」という自序については、書籍史、閲読史の角度より、詞や戯文、小説といった三種の文体の日本の江戸後期における流传状況を整理し、頼杏坪の創作経験の源を文体毎に分かちながら別個に考察する必要がある。そしてさらに重要なのは、三種の文体への相互的な考察を通じ、各文体に跨る概念が江戸後期の文人による漢文創作へと与えた影響を窺い知ること

ができる点である。

仮に頼杏坪自らの述べる「少時に此を作る」（一七七五年前後）との言を信じるならば、先ずは十八世紀後半の日本の文人における、詞の閲読状況を明確にさせなくてはならない。そして、詞籍の流播が限られる異域の文化環境においては、填詞の前段階として、読詞中に直面する各種の障壁について厳粛に検討する必要がある。以下、四つの層に分かつて検討してゆきたい。第一に、用いられる詞法の知識源についてである。作者は具体的な詞譜や詞韻の書等を参照できたのであるか。或いは詩律、詩法の書や個人の漢詩実作の経験より類推したのであるか。第二に、詞調に関する知識源についてである。これらの詞調は作者にとって小慣れたものであったであろうか、或いは利便性を求めるがために集中的に特定の詞籍より取り入れたものであったであろうか。第三に、「效体詞」という概念の由来についてである。これは前節の「東坡体」の変遷に関する討論において整理を加えたが、頼杏坪の言う「倣」との意識は何かを襲ったものであるか、或いは彼の創新に係るのであるか。後者だとすると、そこに十分な自覚があったのであろうか、或いは無意識裏の誤読によるのであろうか。第四に、「詞入戯文（戯文への詞の挿入）」という觀念の由来についてであるが、これは作者における、当時の日本に流传した中国の古典小説や戯曲の閲読状況、及び「詞入戯文」という割合に稀な執筆技法への認識にかかわる。そしてこれらはすべて、日本の漢文学においては少数派であった文体の詞に参与する者の「填詞経験が如何にして獲得されたか」との問題に直結している。頼杏坪の「東坡体」はいかなる次元において蘇軾の作品と呼応しているのかについては、今後さらなる説明が必要であらう。

先ず第一の層として、江戸後期の文人における詞法の知識とその淵

源について確認する。学術界においては文化三年（二八〇六）に上梓された田能村竹田（孝憲）による『填詞図譜』を日本で初めての詞譜とするが、この場合、当然ながら頼杏坪やその同世代の詞人らは日本において編じられた詞譜を詞学知識の抛り所とすることは不可能であった。田能村竹田は「壬戌（二八〇二）春、過春書堂、得『詞律』廿冊（壬戌の春、春書堂を過り、『詞律』廿冊を得たり）」と自述しており、江合友も、『填詞図譜』の譜式の符号は張綆の『詩餘図譜』に近く、詳細な韻法等は万樹の『詞律』に従っていると指摘する²³。仮に頼杏坪が唐宋詞の諸調を体系的に学習していたとすれば、その詞法参考書は日本へ伝来した明清期の詞譜以外にはありえなかったであろう²⁴。無論、詞体の弁別が不明であり、徴するに足る例詞が少ないという情況下であれば、漢詩の格律の援用により特定の詞調を一種の雑体詩として創作していた可能性も否定はできない。

次に第二の層として、頼杏坪の詞調に関する知識、及びその由来を考察する。彼が用いた五種の詞調——「阮郎歸」「西江月」「虞美人」「行香子」「南柯子」——はいずれも常用のものであり、『詩餘図譜』や『詞律』等の詞譜の専門書がなくとも、『草堂詩餘』等の常見の詞選を読みさえすれば習得可能であったろう。

しかし、彼の言う「效体」が模倣する作家の同調の作に必ず対応するものであったと考えるならば、蘇詞の閲読という観点より辿ると、明代嘉靖期の楊金刻本『群英草堂詩餘』、同万曆期の陳仁錫刻本『類選箋草堂詩餘』、そして同万曆刻本の『東坡集選』がその源であった可能性が比較的高い。特に『東坡集選』は「小令、長調二十闕」を収め、頼杏坪が用いた五種の調いずれもがこれに含まれる。そして特筆すべきは「南柯子」である。その他の蘇軾の集は概してこれを「南歌子」に作り、頼氏の読んだ可能性のある『嘯餘譜』や『詞律』等の

詞譜も、その正体を「南歌子」に作る²⁵。ところが、張綆の『詩餘図譜』と『草堂詩餘』の各版本系統に限ってはこれを「南柯子」に作り、『東坡集選』所収の二十首の詞もすべて『草堂詩餘』にみることができると、「南柯子」との表記もこれを襲っていると見えよう。加えて、大庭脩の『江戸時代における唐船持渡書の研究』によれば、享保十年（一七二五）に『東坡集選』一部二套²⁶が日本に伝来していたことが知られ、その伝来情況の軌跡を辿ることができる。しかし、本書は蘇軾のいかなる櫟栝詞も収めていないため、謝文君が東坡体を櫟栝の作とする説は、頼杏坪の知識源を別に探らねばならないこととなる。この観点よりすれば、筆者は、頼杏坪の「東坡体」は蘇詞中の特定の詞調を用いた作品を指し、高麗、朝鮮詞における倣体の概念に近似する、との立場に寧ろ傾く。

続いて第三の層として、頼杏坪の「倣体」への理解を辿る。彼の詩集『春草堂詩鈔』を通覧すると、詩題に「倣体」と明言するものは六首、別に「某体」とは記すが「倣」の字を用いないものが二首ある。彼の「体」に対する認識について言えば、概ね以下の二種的情況に分けられよう。一つは、巻四の「秋郊吟歩倣藏頭体」、巻五所収の「野歩量韻体」、巻七の「早秋夜坐同賦藏頭体」の三首であり、これらは特定の技法を有する遊戯格に属する。もう一つは、巻一の「大塔王歌倣古辞淮南王歌体」（漢樂府の「淮南王」に倣った作）、巻四の「……拗体倣昌黎答張徹詩」（韓愈の「答張徹」に倣った作）、巻四の「読赤穂義人録倣葛長庚体」（葛長庚の「武昌懷古十詠」其五の「靈竹寺」に倣った作）、巻六の「因言郎罷罷言困詩倣顧況体」（顧況の「上古之什補亡傳十三章」の其十一「困」に倣った作）、巻六の「演雅倣山谷体」（黃庭堅の「演雅」に倣った作）の延べ五首である。

これらは特定の作品を指し、かつ「体格」に重きを置いて特定の題

材や章句を模倣するものであり、「体性」に重きを置いて詩家の全体的な風格を模するものではない。無論、詩体観が必ずしも詞体観に等しい訳ではないが、漢詩は日本の古典漢文学における強勢の文体として、その思考様式は容易にその他の非主流の文体にも影響したろう。

頼杏坪は「或謂予好險韻、且能用本朝故事（或るひと謂ふ、予は險韻を好み、且つ能く本朝の故事を用ふと）」と自述するが、これは彼の詩が他人の作とは異なり独特な印象を与えると当時の文人が感じていた証左である。彼の詩歌の倣体における多様な試みは、正に以上のように形式や機巧を追求する文学的心理の一種の反映であったのである。この点より彼の詞作をみてみると、日本の歴史的な故事を叙述する『演盆裁』のみならず、『春草堂詩鈔』所収の「詩餘」巻に最も顕著な二十五首の詠史詞も、やはり同様の視座に置いてこそ初めて正確な認識に到ることが可能となろう。

最後に第四の層として、「詞入戯文」が如何に読まれ、如何に創作に転じられたのかという、日本の江戸漢文学圏における状況を概観する。中国の詞作の伝統において、「戯曲中の詞」は比較的早くに現れ、『永楽大典戯文三種』により代表される宋元の南戯中の「家門」と「上場」とに確認される。一方、「小説中の詞」が割合に自覚的に使用されたのは『剪灯新話』を代表とする「詩文小説」においてであった。これらの作品が日本に伝来した時期はいずれも頼杏坪の江戸後期より早い。しかし、「戯曲中の詞」と「小説中の詞」と読んでいたとして、このことが創作実践における「詞入戯文」と「詞入小説」とを直ちに意味する訳ではない。

現存する最も早い日本の文人による漢文の戯曲には、都賀庭鐘（一七八一—一七九四）の『四鳴蟬』が挙げられる。雑劇の体制上の制約により、劇中に詞の創作はみられないが、曲として「翠地錦襦」「黄龍

滾」「粉蝶児」「節節高」「黄鶯児」等と常用の曲調が十四種と、相当数収められる²⁸⁾。本書には明和八年（一七七二）の称觥堂刊本があり、この時期は正に頼杏坪の少年時に重なる。また、筆者が『日本漢文小説叢刊』を渉獵した限り、「小説中の詞」の比較的早い例は明治十六年（一八八三）に成書の『新橋八景佳話』であり、同書には「採桑子」「虞美人」各一首が収められるが、その成書は遠く頼杏坪の後のことに属する。

頼氏は「余が少時に俗語を学び、試みに此の戯文を作る」と自称しており、その故事の由来も能楽の謡曲であることから、彼の戯曲に対する親しみが窺われよう。一方、「話説有一人、行脚的僧」から始まる『演盆裁』冒頭の形式は典型的な話本の体例でもある。ゆえに、作者の文体観の混乱に思い悩むよりも、日本の文人が漢字により「俗語文学」を執筆した際に共通した点を理解する方がよい。とりわけ忘れてはならないのは、少年時の頼杏坪がこの話本小説を執筆した本来の意図が、唐話や俗語を更に深く学習、使用するためであったことである。この観点よりすれば、蘇軾の詩詞における「戯作」の風格と、「戯文」の文体における「遊戯」の要素との間に、ある種の内在的な関係性が存在していたか否かについては、依然として慎重な検討を要する。

三、江戸文人による詞曲転換と「小説中の詞」への試み

「戯文」の語は、中国の文献においてはかなり早くから現れ、明初の『永楽大典』は独立した「戯文」の類目を設けて『小孫屠』等の宋元の南戯の劇本を収める。南戯の経典『琵琶記』の第一齣には「略道

幾句家門、便見戲文大意（略ぼ幾句の家門を道はば、便ち戲文の大意を見ん）とあることから、この語が当時、一般の聴衆に受容されていた程度が窺い知られよう。なお、この『琵琶記』は早くに東伝した中国の戯曲であり、現在日本の国立国会図書館が清の雍正元年（一七二三）の映秀堂刻本を蔵している。

無論、頼杏坪の言う「戯文」は「遊戯の文」と解し、『演益裁』が実際に話本小説であるとの事実に対応させることはできるが、『演益裁』の故事が原初の言語において属する文体、即ち日本の能楽の謡曲を等閑視することはできない。謡曲のテキストの結構は序、破、急の三部に分けられ、序（筋書の梗概）は一段、破は（筋書の展開）三段、急は（高潮、及び結末）一段と、中国の雑劇と似る所が多い。しかし前述の日本の文人が創作した初めての漢文劇曲『四鳴蟬』は、徐渭の雑劇『四声猿』の体例に倣うとはいえ、その本事は日本の曲楽に由来する。第一齣の雅楽「惜花記」は謡曲の「熊野」より、第二齣の雅楽「扇芝記」は謡曲の「頼政」より訳しており、第三齣の俗劇「移松記」は歌舞伎の「山崎与次兵衛」より節訳したもの、また第四齣の傀儡「曠鎧記」は義大夫「大塔宮曠鎧」を訳してきたものである。これら四劇はいずれも中国の曲譜によりながら作られており、作者が漢語の曲律に極めて熟達していたことが窺われる。

また、『四鳴蟬』の巻頭には亭亭亭主人（都賀庭鐘の筆名）による「填詞引」が置かれ、日本の能楽と俗劇、中国の詞曲の別を分析しており、当時の江戸文人における漢文の詞曲の観念を概ね窺うことができるため、以下に掲げたい。

国朝有称申楽者、因創之人而得名焉。至今日也、善無所

不尽、不流不狎、温重高韻、豈非雅樂与。其樂倣体於雜劇、

『演益裁』における「戯文」と「東坡体」

但楽関短於彼、小収分前後。詞曲也、有男優、有女優、動有淫態藝語、大不似申樂嚴正且雅訓。其脚色雖其猶俗劇之目也、以体格則其庶幾乎。彼曰生、曰旦、此所謂為手也。彼曰小生貼生、小旦貼旦、此所謂為手之伴也。彼曰外、曰末、此所謂脇手也。彼曰淨、曰丑、此所謂譚手也。合取於連、齊取於同、起尾多用疊語、有白有唱、上場必自宣揚、取於彼也矣。民間有俗劇者、文祿之際、女妓玳瑁為始。當時男優、女優同上場、今只有男優當場耳。似詞曲而無賓白、旁話以開其端、觀者默而会意、其結末以出意外為得新奇。（国朝に申樂と称する者有り、之を創むるの人に因りて名を得るなり。今日に至るや、善く尽くさざる所無く、流れず狎れず、温重にして高韻、豈に雅楽に非ずや。其の楽体を雑劇に倣ふも、但だ楽関は彼より短く、小収は前後を分かつ。詞曲は男優有り、女優有り、動もすれば淫態藝語有りて、大いに申樂の嚴正にして且つ雅訓なるに似ず。其の脚色 其れ猶ほ俗劇の目のごとしと雖も、体格を以てするときは則ち其れ庶幾からんか。彼に生と曰ひ旦と曰ふは、此に所謂為手なり。彼に小生貼生、小旦貼旦と曰ふは、此に所謂為手の伴なり。彼に外と曰ひ、末と曰ふは、此に所謂脇手なり。彼に淨と曰ひ、丑と曰ふは、此に所謂譚手なり。合を連に取り、齊を同に取り、起尾に多く疊語を用ひ、白有り唱有り、場に上りて必ず自ら宣揚するは、彼より取るなり。民間に俗劇なる者有り、文祿之際、女妓玳瑁 始めを為す。當時の男優、女優 同じく場に上る。今只だ男優の場に当たる有るのみ。詞曲に似て賓白無く、旁話以て其の端を開き、觀者默して会意す。其の結末 意の外に出づるを以て新奇を得たりと為す。）³¹

都賀庭鐘（一七二八—一七九四）は大阪の生まれであり、享保末年に京都へ遊学し、香川修庵に従って医学を修め、後に大阪に自ら辛夷館醫塾を起こしている。『四鳴蟬』の成書は明和八年（一七七二）であり、当時、彼は五十四歳であった。その書前の牌記には「浪華称航堂」とあることから、大坂において刊印されたことに疑いはなからう。一方、『演盆栽』は頼杏坪（一七五六一—一八三四）の「少時の作」であり、仮に二十歳の時の筆に係るとすれば、則ち安永四年（一七七五）頃に当たる。重田定一の『頼杏坪先生伝』によれば、杏坪は二十二歳の時に父の頼惟清（一七〇七—一七八三）、兄の頼春水（一七四六一—一八一六、頼山陽の父）に随って大阪に遊学し、かつ医学を学んだ経歴もあり、二十七歳に帰省して父母を養うまでは当地に滞在したという。この時、頼春水がすでに大阪文壇の重要な人物であり、都賀庭鐘も大阪に医塾を開設していたことに鑑みれば、両者の間において職業上の多層にわたる接点が存在していたことであろう。頼杏坪がこの時期に『四鳴蟬』を読んでいた可能性は高く、これによって言わば邯鄲の歩みを学ぶかのように、日本の謡曲を翻訳して漢文の話本とする着想を生み出したと考えることも、強ち臆測ではない。

先ず「填詞引」の一文をみると、都賀庭鐘は能楽の前身である申楽について「体を雑劇に倣ふも、但だ楽関は彼より短く、小収は前後を分かつ。詞曲は」云々と述べている。すでに「倣体」「雑劇」「詞曲」等の多くの漢語文体学の概念を併せて思考する意識が存在していたことが知られよう。さらに申楽については「白有り唱有り、場に上りて必ず自ら宣揚するは、彼より取るなり」と論じ、俗劇については「只だ男優の場に当たる有るのみ。詞曲に似て賈白無く、旁話以て其の端を開き、観者黙して会意す」と述べるのは、両者における楽曲上演の言説方式を自覚的に区別していたことを示そう。

この種の「人称意識」は、テキストの翻訳と叙事の言語運用からして特に重要である。語りの口吻よりすれば、宋元の戯文中の家門詞、上場詞は演者の「念白（韻律を伴う語り）」に属するが、一方で古典小説中の詞は相対的に複雑であり、故事の登場人物による念白もあれば、「書会の才人」という講述者による「旁白（ナレーション）」もある。『演盆栽』中の六首の詞はみな語り手による旁白となっており、これは明らかに「小説中の詞」の書写形式に属する。しかし、その原初のテキストである謡曲においては各々性格が異なっている。

筆者は昭和早期に整理された観世流の唱本を校勘対象とし、『演盆栽』中の六首の詞の、「鉢木」における当初の様態を確認したところ、十八世紀の上演状況と同等ではありえないとはいえ、古典の訳者が和文による叙事性のある曲文を漢文に訳す際に、如何に文体の層面において別言語による文学の能動性を発揮させていたのかを大体は窺うことができた。「阮郎機」「西江月」（第一首）「南柯子」の三詞に対応する謡曲の本文は、その主要部分が「道行」「上歌」「ワキ詞」の諸体を採用しており、役者が旋律を付ける唱詞や歌わずに語る念詞に属するため、頼杏坪の自叙における「戯文」の形式に接近している。一方、「虞美人」「行香子」「西江月」（第二首）の三詞に対応する謡曲の本文は、その主要部分が「地」謡であり、非役者の唱詞に属する。これは更に中国の話本小説の慣習に接近していると言えよう。以下、『演盆栽』中の詞の出現順序に沿い、一つずつ論じてゆく。その際に、一首毎に先ず謡曲の本文を、続いて頼杏坪の訳した詞を掲げる。

道行 信濃なる浅間の嶽に立つ煙、浅間の嶽に立つ

煙。遠近人の袖寒く、吹くや嵐の大井山。捨つる身になき友

の里。今ぞ憂き世を離坂。墨の衣の碓氷川。下す筏の板鼻

や、佐野のわたりに着きにけり、佐野のわたりに着きにけり。³⁴⁾

【阮郎機】敗笠残衣老円顛、龍鐘持念珠。誰知口裏唱南

膜、胸間執大板。辞信濃、到毛野、經過皆勝区。凍煙酸颯

虐羸軀、何時入霸都。(敗笠残衣の老円顛、龍鐘念珠を持す。

誰か知らん口裏に南膜を唱へ、胸間大板を執るを。信濃を辞

し、毛野に到るに、經過するは皆な勝区。凍煙酸颯羸軀を虐

く、何れの時にか霸都に入らん。)

頼杏坪にとって、その填する詞はいずれも「詞餘」であり、「阮郎機」「西江月」等はみな「曲名」であった。ゆえに謡曲を翻訳して詞とする行為の第一義は、異なる言語の曲体への転訳にあり、寧ろ二種の曲体の言説、上演、叙事上における共通の美に注意すべきであったがために、翻訳の難点は必ずしも作品全体を見渡した際の語体(雅、俗)や文体(詞曲、話本)の別にのみあつた訳ではなかつた。

謡曲冒頭の「道行」とは謡曲に常見の韻文体であり、多くは双関語により登場人物の辿る道中の風景を描写するものであり、本段は北条時頼が急ぐ道すがらの風景と心情とを綴っている。「碓氷」の日本語音は「薄(うすい)」と同音であり、原曲は双関語を用いて僧人の着る袈裟(墨の衣)の「薄」さを表している。ゆえに頼杏坪は「阮郎機」詞に「残衣」の語を用いるのであり、その転訳は深く原曲の妙を得ていると言えよう。また、「吹くや嵐の大井山」の一句であるが、「大井山」は信濃国に位置する名山であり、その日本語音の「おおいやま」は、「大(おおい)」の部分がかはり「吹くや嵐」を形容するものとして用いられ、即ち狂風が大いに吹きすさぶ様を言う。頼杏坪が

詞中に「酸颯」の語を用いるのは、双関の義を留めるばかりでなく、中国古典詩における「酸風射眸」の意象をも借用している。以上の諸点は、頼杏坪が自国の文体における特質へと注意する様が看取され、並びに漢文文体にもこれらを可能な限り保留、再現しようとしたことを示している。

【地】是は東路の、佐野の渡りの雪の暮に、迷ひつかれ

給はんより、見苦しく候へど、一夜は泊り給へや。【上歌】

げにこれも旅の宿、げにこれも旅の宿。かりそめながら値遇の縁。一樹の蔭のやどりも、此世ならぬ契なり。それは雨の木蔭、これは雪の軒ふりて、憂き寝ながらの草枕。夢より霜や結ぶらん、夢より霜や結ぶらん。

【西江月】把這無辺籬子、滿天雪一時飾。可憐買老沙

弥、欲生葬銀泥裏。昏眊心間乍喜、呼声入耳如絲。箒深笠

重劣来帰、救得些寒餓死。(這の無辺の籬子を把り、滿天の雪

一時に飾ふ。憐れむべし買買たる老沙弥、生きながらに銀泥の裏

に葬られんと欲するを。昏眊たる心間乍ち喜ぶ、呼声耳に入

ること絲の如し。箒深く笠重くして劣かに来帰し、救ひ得たり些

寒餓死を。)

「地」とは、謡曲において対話以外の叙述部分を指し、一般には舞台右側に座した「地謡方」(およそ八名)が合唱し、言わばナレーションの効果を担う。「上歌」は謡曲における別種の曲節であり、人物の心情や感慨を描く抒情的な詞章である。ここでは北条時頼が常世の住まいをすでに離れ、雪中を進まざるをえなくなっていた際に常世が追

いかけて引き留めたことにより、ようやく宿を借りえた場面を写す。

頼杏坪の「西江月」の上下二関は、基本的に謡曲中の「地」と「上歌」に対応しており、前段には行旅の苦しさを、後段には救いを得たの幸いさについて描いている。とりわけ「雨の木蔭、これは雪の軒ふりて、憂き寝ながらの草枕」の一句には詩家の巧妙な工夫がみて取られ、「雪の軒ふりて」は「雪ふる（雪が降る）」と「軒ふる（古びた軒）」という双関の意味を構成しており、この二重の苦境下に「憂き寝」を凝らすという。しかして「西江月」にこのように繊細な言葉の技巧は凝らされず、「呼声入耳如絲」の一句のみによりテキスト上との呼応をなしている。ただし、話本中の詞の前後を繋ぐ機能は、謡曲の上歌には具わらず、ゆえに頼杏坪は結句の「救得些寒餓死」により後続の筋書を引き出している。即ち、主人は旅客のために飢えに充てるための粟飯を準備するのみならず、珍藏の盆栽を焚き木として焼いて北条時頼のために暖を取り、「寒餓」の急より救出している。

ツレ しかも此程雪降りて、シテ 仙人に仕へし雪山の
 ツレ かくこそあらめ、シテ われも身を、地 捨人の
 ための鉢の木、切るとてもよしや惜しからじと。雪うち払ひて
 見れば面白やいかにせん。まづ冬木より咲きそむる、窓の梅の北
 面は、雪封じて寒きにも、異木よりまづさきだてば、梅をきりや
 そむべき。見じといふ、人こそ憂けれ山里の、折かけ垣の梅をだ
 に、情なしと惜みしに、今さら薪になすべしとかねて思ひきや、
 桜を見れば春ごとに、花少し遅ければ、此木や侘ぶると、心を尽
 くし育てしに、今はわれのみ侘びてすむ。家桜切りくべて、ひざ
 くらになすぞ悲しき……

【虞美人】辰屢炊尽真寒士，四壁淒如水。抽刀撥雪看盆栽，
 玉樹瓊葩欲伐幾徘徊。一燒呈暖知無夥，情思殷於火。焉知今夜
 数枝煙，異日報来多少美園田。（辰屢炊き尽くす真の寒士，四壁
 淒として水の如し。刀を抽きて雪を撥きて盆栽を看れば、玉樹瓊葩伐
 らんと欲して幾たびか徘徊す。一燒暖を呈するに夥きこと無きを知
 るも、情思火よりも殷なり。焉んぞ知らんや今夜数枝の煙、異日報
 じ来たる多少の美園田を。）

「ツレ」は能楽において主役に随う役、「シテ」は能楽の主役を指す。この箇所は常世とその妻とによる簡潔な唱詞から始められ、「地謡方」が、常世が珍藏の盆栽を焚き木として燃やしたことを叙述する段へと展開してゆく。「虞美人」の結句、「焉知今夜数枝煙、異日報来多少美園田」は筋書本文よりも先取りした予言的表現であるため、謡曲中に対応する文字はない。頼杏坪の改筆に出づるものである。ただしこのような改作においても、原曲の形式が持つ、第三者による叙述、即ち演者による抒情ではないという特徴は依然として維持されている。この点より、頼杏坪が改作に当たり人称毎の語り口の様式の差異を重視していたことが窺われよう。

地 今度の早打に、今度の早打に、上り集まる兵きら
 星の如く並み居たり。さて御前には諸侍、其外数人並み居つ
 つ、目をひき指をさし笑ひあへる其中に、シテ 横縫のち
 ぎれたる、地 古腹巻に鑄長刀。やうやうに横たへ、わる
 びれたる気色もなく、来りて御前に畏る。

【行香子】兵卒如麻，盔甲如花，幾千騎，旌旆風斜。團

団肥馬、意気俱誇、南北東西、宛是五彩雲霞。寒装一士、都無隨從、鬢髻、兩頬銚銜。所乗疲蹇、像瘦蝦蟆、薙刀深縮、提了赤色龍蛇。(兵卒、麻の如く、盔甲、花の如く、幾千騎、旌旆、風に斜めなり。团团たる肥馬、意気俱に誇る、南北東西、宛も是れ五彩の雲霞。寒装の一士、都て隨從する無く、鬢は髻髻として、兩頬は銚銜たり。乗る所の疲蹇、瘦たる蝦蟆に像たり、薙刀深縮、提了る赤色の龍蛇を。)

本段も地謡を主としつつ、主役の唱詞を添える形となっている。「上り集まる兵きら星の如く並み居たり」とは、兵卒が天空の群星のように絶え間なく参じることをいい、また「きら星」には武士の甲冑が星のごとく燦然と輝いてるとの意を暗に含める。ゆえに頼杏坪は「行香子」に「兵卒如麻、盔甲如花、幾千騎」と改めたのであり、原曲と極めて対応していると言えよう。続いて下闕の「寒装一士」、「都無隨從」、「薙刀深縮」の三句は原曲の「横縫のちぎれたる」、「わるびれたる気色もなく」、「古腹巻に錆長刀」の三句に対応し、基本的に主役の形象を描写している。ゆえに能楽においては「地謡」の演唱を主とするのであり、中国の古代章回小説における英雄登場時の叙事に類似する。頼杏坪の筆致も古典小説にまま用いられる「有詩贊曰」という常套の様式に通じる点があり、その運用は非常に適切である。彼の漢文による白話小説の体式への習熟度も看取されよう。

ワキ詞 いで汝さのにて申せしよな、今にてもあれ、鎌倉に御大事あるならば、ちぎれたりとも其具足取つて投げ懸け、さびたりとも其長刀を持ち、瘦せたりともあの馬に乗り、一番に馳せ来るべきよし申しつる。詞の末を違へずして

参りたるこそ神妙なれ。……まづまづ沙汰のはじめには、常世が本領、佐野の庄、三十餘郷返し与ふる所なり。又何よりも切なりしは、大雪降つて寒かりしに、秘蔵せし鉢の木を切り、火に焚きあてし志をば、いつの世にかは忘るべき。いで其時の鉢の木は、梅桜松にてありしよな。其返報に、加賀に梅田、越中に桜井、上野に松井田、合せて三箇の庄、子々孫々に至る迄、相違あらざる自筆の状、安堵に取りそへ賜ひければ、**地**常世はこれを賜はりて、三度頂戴仕り、これ見給へや人々よ。はじめ笑ひしともがらも、これほどの御気色さぞうらやましかるらん。

【南柯子】寒夜無薪木、猶能蓄甲兵。八州徵発会柳営、不料花枯肉骨、天下大奇榮。曾伐他益卉、非梅松与桜。三莊新賜各其名、執柄心胸多少好風情。(寒夜薪木無けれども、猶ほ能く甲兵を蓄ふ。八州徵発柳営に会す、料らず枯に花し骨に肉する。天下の大奇榮。曾て他の益卉を伐るは、梅松と桜とに非ずや。三莊新たに賜ふ各其の名、執柄の心胸多少の好風情。)

「ワキ詞」は謡曲中の旋律を帯びず、日常の対話に近い詞章を指し、時によつては故事の核心となる作用を担う。『鉢本』の故事においては、ワキ(脇役)は北条時頼、シテ(主役)は佐野常世である。「南柯子」に「曾伐他益卉」、「執柄心胸」というのは明らかに北条時頼の口吻であり、正しく謡曲中の脇役による念白に対応している。具体的には、「猶能蓄甲兵」の句は「ちぎれたりとも其具足取つて投げ懸け、さびたりとも其長刀を持ち、瘦せたりともあの馬に乗り、一番

に馳せ来るべきよし申しつる」に対応し、「曾伐他益弁、非梅松与桜」は「いで其時の鉢の木は、梅桜松にてありしよな」に対応する。また、「三莊新賜各其名」の一句は「返報に、加賀に梅田、越中に桜井、上野に松井田、合せて三箇の庄」へと対応している。唯一、結句の「多少好風情」のみ、謡曲の地謡による旁白である「これほどの御気色」を改め、脇役北条時頼による自負を表すものとした点は、頼杏坪による一つの変更点とみなしえよう。

シテ 其中に常世は、地 其中に常世は、喜びの眉を開きつつ、今こそ勇め此馬に、うち乗りて上野や。佐野の船橋取り放つれし。本領に安堵して帰るぞ嬉しかりける、帰るぞ嬉しかりける。

【西江月】七拍八鞭難動、如何変作驕驄。今朝奮躍鬣生風、佐野舟橋飛送。投宿救來飢凍、須尋這事誰功。細君愆德不開翁、争得回榮華夢。(七拍八鞭にも動き難し、如何ぞ変じて驕驄と作らん。今朝奮躍して鬣風を生じ、佐野の舟橋飛び送る。投宿飢凍を救ひ來たる、須らく尋ぬべし。この事誰が功ぞ。細君愆德して翁を開めずんば、争か榮華の夢を回すを得ん。)

原曲に対応する箇所は、常世の乗る馬の容貌については言及しておらず、ただ「今こそ勇め此馬に」と言うばかりである。しかし、前面に「勇みかねたる瘦馬のあら道おそや」等と類似した表現が幾度となく述べられているため、つとに聴衆の心中にはその印象が深く留められている。「西江月」はこの変化を一句に寓しており、「七拍八鞭難動

(鞭打てどもなかなか歩みのない)」の瘦馬より「奮躍鬣生風(奮い立ち鬣に風を生ずる)」の壮健な駿馬と成った、という表現は更に強い総括性を具えている。詞の下関に「投宿救來飢凍、須尋這事誰功。細君愆德不開翁、争得回榮華夢」というのは、故事全体の梗概へを回顧するものであり、宋元話本の末尾における藥括、或るいは勸善の性質を明らかに帯びていよう。さらに二首の詞の前に置かれる「後話不題、猶有小令二闋、乞聴之(後話題せず、猶ほ小令二闋有り、乞ふ之を聴け)」という語り口を併せて考えると、この作品は頼杏坪の「試作」に係るとはいえ、すでに一定の文体相互参照の意識があり、中国の戯曲、小説の叙事構造における「以詩詞収尾(詩詞により末尾を収める)」という技法を自覚的に実践している。

まとめへと移ってゆくが、中国本土の詞文化の文脈において、「小説中の詞」は体格が卑下にして用語が俚俗であり、剽窃の痕が多いために、一種の「詞の俗化」とみなされて評価は一向に高くなかった。近年、一定程度の発展があるとはいえ、その研究の熱度は文人による雅詞とは比べるべくもない。日本の填詞史も同様に文人雅詞の歴史であるが、詞作が少数派の文体であるためにより深い漢文素養が求められ、かえって知らず知らずに創作の敷居が更に高く設定されてきた。日本の江戸時代は中国の晩明より清代に至るまでの時期と近く、庶民文学が盛んに行なわれた時代であったが、異なるのは幾つかの文体に跨る難度に言語能力が制限され、日本漢文の「小説中の詞」が一種の便宜的な俗気を帯びたものではなく、かえって漢籍の閲読、文体の觀念、漢文の創作等の一連の流れが絶えずに「快適な環境より抜け出だす」必要があり、こうしてこそ初めて実現し得るものであったことである。この種の文体、語体といった領域における妨げ、及びこれに随つてもたらされる「破体」的な革新の精神は、江戸後期の唐話俗語

を学ぶ漢文学創作の風氣と深く関連しており、当時の人は「俗語多有転来之義、不解此意而臆断以読、可笑之甚。蓋欲通俗語、当通華音、博覽小説、一一熟加玩味、進而曉暢文字訓詁、三者欠一難可（俗語は多く転来の義有りて、此の意を解かずして臆断して以て読むは、笑ふべきの甚だしきなり。蓋し俗語に通ぜんと欲すれば、当に華音に通じ、博く小説を覽て、一々熟して玩味を加へ、進みて文字訓詁に曉暢すべく、三者一を欠かば可なり難し）」とみなしていた。

頼杏坪の『演益裁』における填詞の実践は確かに日本の蘇軾受容史、日本填詞史中の重要な一例である。しかし、そこに映し出される戯曲、小説との文体の融合という一側面は、都賀庭鐘を代表とする大阪の作家達による日本の曲楽經典の漢訳、漢文小説の創作という潮流の中に置いてみると、より鮮明な探索的、試験的性質を帯びてみえてくる。その含み持つ思考は一定程度上、語種、語体、文体という三層を横断しており、更に広い意味合いでの東アジア漢文学史における独特な交差点とみなすに足るものとなつていよう。

注

- (1) 神田喜一郎『日本における中國文學Ⅰ—日本填詞史話』、二支社、一九六五年、第一四三—一四五頁。
- (2) 謝文君「江戸時代蘇軾詩文接受研究」、北京大学博士学位論文、二〇二四年、第二七六—二八〇頁。
- (3) 本稿が用いる『演益裁』は、関西大学図書館蔵の水田紀久鈔本に係る。
- (4) 楊万里撰、王琦珍整理『楊万里詩文集』卷二—四「詩話」、江西人民出版社、二〇〇六年、第一七九—四頁。
- (5) 嚴羽撰、張健校箋『滄浪詩話校箋』「詩体」、上海古籍出版社、二〇一二年、第二三七—三二八頁。
- (6) 費經虞『雅倫』卷二「体調」、『続修四庫全書』第一六九七冊、上海古籍出版社、二〇〇三年、第四三頁。
- (7) 類似した「以風格定体（風格を以て体を定む）」方式は劉熙載、陳廷焯等の

論説を経て、劉揚忠の『唐宋詞流派史』（福建人民出版社、一九九九年）、木齋の『宋詞体演變史』（中華書局、二〇〇八年）に至り、次第に詞体觀念史の主流となった。

- (8) 蘇軾撰、王十朋集註『增刊校正王状元集註分類東坡先生詩』卷二十「席上代人贈別三首」趙次公註、『四部叢刊』影印南宋刻本。
- (9) 衣若芬「東坡体：明代中韓詩賦外交之戲筆与競技」、『域外漢籍研究集刊』第一〇輯、中華書局、二〇一四年、第四三—六頁。
- (10) 葛立方『韻語陽秋』卷四、何文煥編『歷代詩話』、中華書局、二〇〇四年、第五一—三頁。
- (11) 韋居安『梅磬詩話』卷上、丁福保編『歷代詩話統編』、中華書局、二〇〇六年、第五四—二頁。
- (12) 王博文『天籟集序』、白樸撰・胡世厚校註『白樸集校註』、中州古籍出版社、二〇二三年、第二五一頁。
- (13) 趙維江「效体・辨体・破体—論元好問の詞体革新」、『文藝研究』二〇二二年第一期。
- (14) 桑世昌纂、張之象增訂、朱象賢統集『回文類聚』卷三、清嘉慶十七年（一八一二）麟玉堂合刻本。
- (15) 衣若芬「東坡体：明代中韓詩賦外交之戲筆与競技」、『域外漢籍研究集刊』第一〇輯、第四三—八頁。
- (16) 祇園南海「歲初偶作戲做東坡体」、国立公文書館内閣文庫蔵『南海先生集』卷上（請求記号206.0004）。本版本に関する研究については、杉下元明「南海先生文集」と『南海先生集』、古典研究会編『汲古』第三十一号、汲古書院、一九九七年、第二〇—二八頁を参照。
- (17) 陳耀琨「江戸中期漢詩壇における漢籍の受容—『湘雲瓊語』と『説郛』を例として」、『千葉大学大学院人文公共学府研究プロジェクト報告書』、二〇二五年。
- (18) 張健は、『滄浪詩話』中の「東坡体」はただ句法のみならず、「詩弁」に言うところの「以議論為詩（議論を以て詩と為す）」、「以才学為詩（才学を以て詩を為す）」、及び「答吳景仙書」に説くところの「筆力勁健」という特質をも包括する、という。『滄浪詩話校箋』、第二三八頁。
- (19) 柳己洙編『全高麗朝鮮詞』、華東師範大学出版社、二〇一九年、第八四—八頁。
- (20) 葉暉「效体：誤読与高麗朝鮮詞的另一種活力」、『国文学刊』二〇二一年第二期。
- (21) 水田紀久「頼杏坪『演益裁』—漢訳鈔の木」、『近世日本漢文学史論考』、汲

- 古書院、一九八七年、第二一六頁。
- (22) 田能村孝憲『填詞図譜』巻首「発凡」、文化三年（一八〇六）宛委堂刻本。
- (23) 江合友「田能村孝憲〈填詞図譜〉探析―兼及明清詞譜対日本填詞之影響」、『西南交通大学学报』二〇一四年第六期。
- (24) 萩原正樹「国内所蔵稀見『詩餘図譜』三種考」、『風絮』第九期、二〇一三年。江合友「關於張縵〈詩餘図譜〉的日藏鈔本」、『文献』二〇一四年第五期。
- (25) 謝文君「江戸時代蘇軾詩文接受研究」、第二七七頁。
- (26) 大庭脩『江戸時代における唐船持渡書の研究』、関西大学出版部、一九六七年、第六六八頁。
- (27) 頼杏坪『春草堂詩鈔』巻八、天保四年（一八三三）抱玉堂刻本。
- (28) 川上陽介「四鳴蟬」の作詞法について…『玉簪記』との関係」、『京都大学国文学論叢』第一三卷、二〇〇五年。
- (29) 『四鳴蟬』と『演盆栽』との関係については、水田紀久「頼杏坪『演盆栽』―漢訳鉢の木」にすでに論及がある。
- (30) 三木貞一『新橋八景佳話』、『日本漢文小説叢』第一輯第五冊、学生書局、二〇〇三年、第一七五・一八〇頁。
- (31) 亭亭亭主人「填詞引」、都賀庭鐘『四鳴蟬』巻首、明和八年（一七七二）称航堂刊本。
- (32) 重田定一『頼杏坪先生伝』、博文館印刷所、一九〇八年、第一七一―二〇、二六三頁。
- (33) 本稿における謡曲「鉢木」のテキストの精読は、その多くを早稲田大学大学院博士後期過程在籍の大木拓海氏に頼った。ここに深く謝意を示したい。
- (34) 佐成謙太郎『謡曲大観（第四巻）』、明治書院、一九三一年、第二五四―二五七二頁。以下同じ。
- (35) 葉暉「論古典小説、戯曲中の詞別是一家」、『中国社会科学』二〇一五年第一期。
- (36) 陶山南涛「忠義水滸伝解」、古典研究会編『唐話辞書類集』第三集、汲古書院、一九七一年、第一一頁。

（北京大学中国語言文学系教授）
（早稲田大学大学院博士課程）