

## 詞の歌唱をめぐる記録の検討

藤田 優子

### はじめに

歌辭や韻文の作り方に、既存の旋律にあわせて文字をあてはめるという方法がある。現在では樂曲と歌辭は一對一の關係であることが多いが、右の方法をとれば一つの樂曲に何通りもの異なる歌辭をのせることができる。この手法はたとえば讚美歌や民謠などにしばしば認められるように、國や地域を問わず行われている。

中國においても、各音節の持つアクセントを旋律に調和させ、長短さまざまな句をとり混ぜた韻文はよく作られていた。代表的なもの一つに詞があげられよう。歌唱を前提とすることから口頭語語彙を多く使用し、閨怨の情や美女の姿、花鳥風月などを一般化して詠むのが一種の類型であり、唐五代から兩宋にかけて發展、隆盛した。

巷間でも廣く親しまれたこの韻文形式は、北宋後期ごろに一つの轉換期を迎えた。契機となったのは文人をはじめとする知識人の詞作への參與である。これによって歌われる内容の雅化と表現の洗練が進行し、詞は獨立した文學ジャンルとして確立する。

文人の參入によって文學的な詞の地位は飛躍的に高められたが、同

時に、歌辭文藝という本質の喪失もここから始まった。爛熟期を過ぎるとジャンルそのものにも閉塞感が漂いはじめる。詞は歌われるものから朗唱されるもの、あるいは讀まれるものへと變質し、元代に北曲が流行すると歌辭として受容される機會が漸減する。

右のような興亡のあらましはすでによく知られるところであらう。しかし、詞の衰退が北曲の擡頭に起因するとの傳統的な見方は、もはや支持されているとはいえない。兩種の韻文がもとづく音韻體系を異にする以上、享受者を同じくしていたとは考えがたく、その盛衰を直接結びつけることには當然疑問が残る。

いつごろまで詞が歌われていたかという問題については、地域や言語、階層などの條件ごとに慎重に扱う必要がある。複数の記録や詞序、また作品そのものの句格のあり方などから、少なくとも元代には歌唱の實態があり、江南の文人たちの間では十五世紀以降なお一部の樂曲が歌われていたとも論じられている<sup>①</sup>。歌唱狀況に關する具體的な記述は限られており、全容を明らかにするのは困難とも思われる。

ひとつ注意せねばならないのは、當時の記録が必ずしも中立的視點を持たず、ある意味では信賴できない語り手による文章とも見なされ

うる點である。近代以前の中國において、筆を握ることができたのはいったい誰であつたか。文人や士大夫など、その多くが知識人階級に屬する人々であつたことは言を俟たないだろう。それは宋代に關しては特に、あらゆる價值判斷の主軸を雅俗という概念におく人々とも理解される<sup>②</sup>。

雅を重んじる彼らの目に、民間で愛唱される詞は多分に俗なものとして映つたであらう。こうした通俗歌謠の歌辭は文人たちから輕んじられ、記録される機會を得なかつた<sup>③</sup>。しかし、排斥された「俗」な詞にこそ、歌辭文藝としての性格が長く息づいていたのではないだろうか。知識人が批判し、あるいは目を向けようとしなかつた俗の世界では何が起つていたのか。以下文獻から立ち現れてくる民間の詞の實態を整理するとともに、その營爲が明代後期の知識人に發見されるまでの過程について段階を追つて見てゆくこととする。

## 一、雅俗という問題

知識人の手になる記録における價值觀の偏りについて、村上哲見氏の大著『宋詞研究 唐五代北宋篇』（創文社、一九七六年）をもとに少し整理しておきたい。

村上氏がその下編第三章（下）「柳耆卿の生涯とその詞」においてまず問題にされたのは、宋代以來の柳永詞に對する評語であつた。次の引用は、單一の評語の中で賞賛と批判の分裂が認められる例を複数挙げた後の一節である。

ここで留意すべきは、これら褒貶の評が、同一平面における對立ではなくて、次元を異にしているという點である。……その間のずれを單純に言つてしまふならば、その贊辭は概ね文學的な成功について發せられているのに對し、貶訾の方はもっぱら「雅俗の見」にもとづいてその品位を問題にしており、それは彼の人物、行跡に對する批判とほぼ軌を一にしている。

（二四五、二四六頁）

つづけて、柳永詞には雅俗の規準からすれば全く異質ともいえる兩種が混在し、批評における褒貶の別が作品の内容と深く關わっていることに説き及ばれる。雅俗兩種の作品はまた、主題による區別も可能である。その主題とは、男女の情や妓女の艷姿などをうたった「艷情」と、心ならずも地方の官職に任ずる憂愁を詠じる「羈旅行役」とであり、それぞれの製作時期は彼が風流人として汴梁で過ごした若い頃と、官途に就くことの増えた晩年とにほぼ重なるとされる。

異なる二つのテーマを柱とする柳永詞のうち、「雅俗の見」から品位を問われたのは「艷情」の作であると村上氏は結論づけておられる。柳永の「艷情」詞は肉體性や寫實性をともない、ときには士大夫の文學において禁忌とされる、男性から女性への思慕の念までもがあらからさまにうたわれる。結果として柳永詞は「從來の『閨怨』の詩詞とは異質の獨自な意境を展開し得た。しかし、それが士大夫の『雅』の感覺になじまないことはいうまでもない」（二五四頁）。宋代の文壇

において中核をなしたのは、こうした士大夫階層すなわち文人官僚であった。

柳永に對する不寛容の姿勢は、科擧によつて選別された文人官僚の特權意識と深く關つてゐると村上氏は指摘される。科擧制度の完成によつて家門や血統のもつ意味が薄れ、特權の正當性は個々人の人物そのものを據り所にするようになった。そこで庶民と士大夫を峻別する裏づけとなつたのが「雅俗の見」である。柳永への糾弾は、彼が出自や教養からいつて士大夫に列せられるべき存在であるために、いっそ激しく行われた。なぜなら「當時の士大夫階層にとつて、彼を容認することは、自らの特權階級たる所以を否定することにつながる」からである（二七二頁）。

士大夫から痛烈な批判を受けた「艷情」の作であるが、これを熱狂的に支持する層もまた確かに存在した。市井の人々である。

柳永詞の民間での流行について最初に思い出されるのは、どの井戸端でも彼の歌が口ずさまれていたとの逸話であらう<sup>④</sup>。王灼『碧雞漫志』にも次のような記事がある。

柳耆卿樂章集、世多愛賞該洽、……又能擇聲律諧美者用之。惟是淺近卑俗、自成一體、不知書者尤好之。

（王灼『碧雞漫志』<sup>⑤</sup>卷二）  
柳耆卿（永）の『樂章集』は、世に廣く愛賞され、……また聲律のなつてゐるものを選んでこれを用ゐるのにすぐれてゐる。ただし卑近で通俗的であり、一種獨特な作風を成し、學問を知ら

ない人がとりわけこれを好む。

高い教養を持たない人々がとくに好んだのは、柳永の「淺近卑俗」な詞であつた。巷間で愛唱されたのは士大夫から蔑まれた「艷情」の作であると村上氏は指摘される。

同論では『醉翁談錄』や『清平山堂話本』、『古今小説』などの小説類に垣間見える柳永と妓女との距離の近さにも言及されるが、これはそのまま、小説やその元となつた藝能の擔い手である江湖の人々が柳永詞に感じた親近感の表出と言ひ換えることもできよう。柳永の別集『樂章集』が花柳界においてある種の聖典として扱われていたことは後世、元雜劇の曲辭からも讀み取ることができる<sup>⑥</sup>。ただ、これらの逸話を生んだ柳永の生活態度もまた士大夫の批判するところとなっている。

一方、士大夫たちに贊美され、清代においても「詞家の正宗」と稱えられたのが、北宋末期の詞人周邦彥である。村上氏前掲書の下編第五章「周美成詞論」によると、柳永の詞が「表現に素朴さを殘し、また感情を露わに表出することをも厭わなかつた」のに對し、周邦彥のそれは「嚴正なる格律と卓越した修辭をふまへつつ、決して『情』を直抒することなく、逆に深く包み込むような表現のスタイル」をとつてゐる（四一二頁）。これが雅に重きを置く士大夫や文人の價值觀と符合し、南宋期以降の詞、とくに專業文人の手になる詞のあり方を決定づける一手となつた。すなわち、「詞は技法的にはいつそ精鍊され、また素朴を厭ふあまりに、ひたすらに屈折隱微を尚ぶ方向に傾き」「晦

澁をも辭せぬことになる」のである（四一三頁）。

以上村上氏の詳説を借りて述べ来たところから、南北兩宋において詞を品評する立場にあった人々の判斷基準が我々から見えていかに一元的で均衡を缺いていたかは明らかであろう。彼らは詞の批評者であつたばかりでなく、定義にまで關與した。その視點から語られる「詞」が、全體から見ればいくぶん限定的なものであつた可能性は否定できない。

雅ならざるものの排斥に餘念のない士大夫によつて、柳永の「艷情」詞が異常なまでの熱量をもつて取りざたされたのは、先に觸れたように柳永が士大夫に列せられるべき存在であり、その存在が士大夫のアイデンティティを脅かすものであつたからに他ならない。「彼が庶民の出であり、教養もなく、科擧と無縁の存在であれば、あのように非難されることは決してなかつたであろう」との村上氏の言葉は非常に示唆的である（「柳耆卿の生涯とその詞」二七二頁）。雅俗の次元を異にする世界に對して、知識人の目が親しみを込めて向けられることは當時稀であつた。後で見ると、庶民の愛唱する詞に關する限られた資料は、歌辭の卑俗さや格律の不備への批判に終始する印象を否めない。

## 二、「歌唱の衰退」として語られる現象

詞の歌唱の衰退期にあたるとされる宋末元初において、その状況の語り手となつたのもやはり知識人、文人であつた。彼らはしばしば歌

うことのできない詞について言及する。なぜそのような詞は生まれ、何をもつて歌えないと判斷されたのか。當時の詞家、張炎の詞論『詞源』の記述を中心に検討を加えたい。

張炎（一二四八—一三二〇頃）、字は叔夏。玉田、樂笑翁などと號す。一族は陝西鳳翔の出だが、南宋以降は首都臨安（杭州）に移り住んだ。曾祖父とされる南宋の大官僚、張鑑は詞人としても有名で、詞集『玉照堂詞』を残し、邸宅には姜夔など多くの詞人文人が出入りしたほか、多くの歌妓を抱えていた<sup>⑦</sup>。父にあたる張樞には樂曲譜『寄間集』があり、詞ができるたびに歌手に歌わせて詞章の調整を行ったと傳えられる<sup>⑧</sup>。張炎の詞論がこうした環境で養成されたことは前提として了解しておく必要がある。

『詞源』二卷本の成立は張炎の最晩年といわれ、卷上では音樂理論が、卷下では表現理論が中心に述べられる<sup>⑨</sup>。まず卷下冒頭から、序文に相當する一節を見てみよう。

舊有刊本六十家詞、可歌可誦者、指不多屈。中間如秦少游、高竹屋、姜白石、史邦卿、吳夢窗、此數家格調不侔、句法挺異、俱能特立清新之意、刪削靡曼之詞、自成一家、各名於世。……今老矣、嗟古音之寥寥、慮雅詞之落落、僭述管見、類列於后、與同志者商略之。

（張炎『詞源』卷下卷頭）

古くには刊本『六十家詞』があつたが、歌うことのできる作品は多くはない。その中でも秦少游（觀）、高竹屋（觀國）、姜白石

(夔)、史邦卿(達祖)、吳夢窗(文英)らの數家は格調が同じでなく、句法もおおいに異なっているが、ともに清新な持ち味を確立し、華美な言葉を削り取って、自らを一樣式と成して各々が世に知られている。……(自分は)今では年老いてしまった。古のしらべが絶えつつあることが嘆かれ、雅詞の衰退が憂慮されるので、僭越ながら管見を述べて以下に分類列挙し、志を同じくする人とのことについて語り合いたく思う。

張炎が雅詞を重んじ、その凋落を嘆く立場にあったことは引用後半部から明らかである。「刊本六十家詞」は未詳だが、收められた詞の作者を列挙する中には姜夔や吳文英など詞の音律に通じた文人の名前も見える。したがってこの選集に收められた詞の中には、少なくとも詠まれた當時においては樂曲とともに享受されていたものも存在していたと考えてよい。それにもかかわらず、晩年の張炎が「可歌可誦者、指不多屈」と評したのはなぜであろうか。後續の「古音」の語を文字通り古の音樂の意に解釋するならば、原因は古來の旋律が繼承されずに途絶えてしまったことに求められよう。

ただ、歌える作品が數えるほどしかないとの見方は、單に旋律の不傳だけを意味するものであろうか。そこには何をもつて詞と見なすかという定義の變容が少なからず影響しているようにも見受けられる。以下この問題をいくつかの點にわけて掘り下げてみたい。

#### (1) 理論の高度化による學習困難と規格外作品への不寛容

詞の歌唱される條件としてごく當然に考えられるのは、歌辭と旋律との調和であろう。柳永の「艷情」詞が民間に浸透したのは、その内容が歡迎されたことに加え、旋律との調和も重要な因子となっていたに違いない。彼の詞に對する肯定的な評價には音律に關するものが散見される。たとえば先の『碧雞漫志』のほか、胡仔『荅溪漁隱叢話』にも北宋末期の李清照の言葉を引いて「音律に協う」と述べる條がある<sup>10)</sup>。

文人に愛好される周邦彥の詞もまた、階層を問わず歌辭として愛好されていた。そのことは彼の詞集『片玉集』の體裁からもうかがわれよう。『片玉集』では作品を四季雜題に分類する分類編次が行われ、加えて各作品に宮調(樂曲の屬する調性)が配される。この體裁は歌唱の場と伴奏樂器の調性に應じた歌辭の選擇に適していたものと考えられている<sup>11)</sup>。周邦彥が没して八十年以上ののち(一二〇〇年代初頭ごろか)、作者の知られないまま民間で廣く歌われていたことや、宋末元初の妓女や樂人によって歌唱されていたことにも指摘があり<sup>12)</sup>、その詞は讀むものではなく歌うもの、耳で聞くものとして親しまれていたものと察せられる。

しかし、周邦彥詞を典範とし、音律の正確さを賞賛するはずの文人たちが實際に作っていたのはどのような作品であっただろうか。南宋末期の詞論家沈義父はこう評している。

前輩好詞甚多、往往不協律腔、所以無人唱。



（沈義父『樂府指迷』<sup>④</sup>「坊間歌詞之病」）  
先人には佳詞がたいへん多いが、往々にして旋律に合わないの  
で歌う人がいない。

沈義父は淳祐二、三年にかけて翁元龍、呉文英兄弟と面識をもち、  
作詞の方法について議論した経験も持つから<sup>⑤</sup>、實際の樂曲にも通じ  
ていたであろう。その沈義父が先人の詞と樂曲の不和を述べる原因の  
一つに、音樂理論の高度化がもたらす影響が考えられる。たとえば『詞  
源』には次のようにいう。

詞之作必須合律、然律非易學、得之指授方可。……今詞人纔說  
音律、便以爲難、……所以望望然而去之。

（張炎『詞源』卷下「雜論」）

詞は必ず音律に合っていないなければならないが、音律というのは  
容易に學べるものではなく、教えを受けてはじめて習得できるの  
である。……今の詞人は音律を論じだすすぐに難解だと考えて  
しまい、……それで失望し興ざめして詞から離れてしまうのであ  
る。

張炎はここで、獨學で音律を習得することは容易ではなく、その難  
解さは詞人を失望させ、詞作を斷念させるほどであると論じる。高い  
教養を持たない人にも親しまれた樂曲が、當初から複雑な理論を持っ

ていたとは考えにくい。そこに合わせる歌辭もまた、いかに樂曲との  
調和が重視されていたとはいえ、専門家でなくてはクリアできないよ  
うな厳しい規格が要求されていたわけではなかったはずだ。

歌辭と樂曲の關係がこれほどまでに硬質化したのは、詞の世界に文  
人の價值觀が持ち込まれたことと無關係ではあるまい。雅俗を峻別す  
る意識によつて歌辭と樂曲の協調は理論化され、高度に洗練された。  
樂律や樂曲を系統的に論じた『詞源』上卷部分はその集大成ともいえ  
よう<sup>⑥</sup>。しかし過度の理論化は、詞を學ぼうとする人には高い障壁と  
なった。確立した理論は權威となり、そこからはずれる作品への不寛  
容をも招く。結果的に、旋律に「合わない」作品を大量に生むこと  
につながったのではないだろうか。

## （2）詞作の方法

詞論家のあいだでは、張炎や沈義父の師といわれる<sup>⑦</sup>楊繼（一二一九  
頃—一二六七）が次に述べるごとく、樂曲とよく調和する詞を作るに  
は音譜、すなわち詞の樂曲譜を参照することが肝要とされた。

第三要填詞按譜。自古作詞、能依句者已少、依譜用字者、百無  
一二。詞若歌韻不協、奚取焉。

（張炎『詞源』附「楊守齋作詞五要」）

第三の要は、詞を作るのに音譜を參考にすることである。舊來、作  
詞するのに句を頼つて作ることできる者もすでに少ないが、音譜に  
沿つて字を用いる者は百人中一、二人もいない。詞の、歌つても韻が

整っていないようなものに、なんの取り柄がある。

右は『詞源』に収録された楊繼の作詞論「作詞五要」第三條である。ここで推奨される樂曲譜にもとづく填詞はしかし、作詞方法の理想論に過ぎないのではないだろうか。楊繼自身がつづけて語るように、専門性の高い樂曲譜を作詞の型として使える人はほぼ皆無に近かったものと思われる。

文人達のとった詞作の方法はいかなるものであったか。『詞源』には當時の状況を窺うことのできる一文が記されている。

述詞之人、若只依舊本之不可歌者、一字填一字、而不知以訛傳訛、徒費思索。

（張炎『詞源』卷下「音譜」）

詞を作る人が、古い本の歌えない作品ばかりに頼って、一字に一字をあてはめるようでは、誤りを誤りのままに伝え、無駄に考えを費やしているのを分かっていないのだ。

南宋以降の非専門作家の多くは、旋律や樂曲譜ではなく舊作の句形を参照して詞作していたといわれる<sup>⑧</sup>。張炎による右の批判は、歌うことのできない作品の句形を規範とし、文字上の格律を模倣する人々へと向けられたものである。しかし、「古音」が途絶えつつある樂曲に關してはそうした方法で歌辭を作ることが餘儀なくされたのではないだろうか。

先の「作詞五要」第三條に見える「依句」もまた句の構成を模倣して作詞することと思われ、いま引いたように張炎の批判するところとなっている。それができる人が少ないというのは、張炎の主張とは一見相反するようでもある。

しかし同條は「或謂善歌者融化其字、則無疵。殊不知……非復本調矣（あるいは、「歌を得意とする人が、文字を旋律に溶け込ませれば問題ない」と言う人もいる。……しかし、もうもとの曲調ではなくなっているということもちっとも分かっていないのだ）」とつづくことから、歌手の技量頼みの杜撰な作詞者が舊作の句形を参照することすらしないという、非難の言葉と理解される。句格をきちんと把握することとは楊繼にとつては最低限の條件であったと考えられよう。これを満たさないものは雅詞に相當しないととして詞の範疇から除外されるから、楊繼にしてみれば假に歌うことができたとしても詞の曲調とは認められなかったのではないだろうか<sup>⑨</sup>。

### ③歌辭の難解さ

右の二點は、歌唱不能作品の増加した理由を主に詞の定義に求めるものである。文人趣味の詞にはこれらに加え、實際の歌辭としての缺點がもう一つ想定される。それは言葉が難しく、耳で聞いて理解しにくいことである。

周邦彥の詞が典雅でありながらも民間に通用したのは、格律の嚴密さに加え、巧みな典故運用にも起因するものと考えられる。すでに指摘されるとおり、彼の詞は六朝や唐の詩歌にもとづいてイメージを増

幅させながらも、それ自體に完結性を備えている<sup>⑧</sup>。表面上の意味だけで内容が完結するからこそ、典據を知らない人々の間でも歌辭として成立しえたのであろう。

しかし先に見たとおり、周邦彦以降の雅詞は雅を指すあまり、「晦澁をも辭せぬ」ものへと變容していた。難解さを増した詞章は、士大夫の中でも理解できる人が少なかったといわれる<sup>⑨</sup>。耳で聞いてすぐに理解できないような歌辭は、とうてい歌唱に向いているとは思われない。こうして文人の詞は作ることも歌うこともままならない、歌辭としての行き詰まりへと追い込まれていったのである。

以上述べてきたように、歌唱の不可は詞の定義に強く左右されるものと考えられる。宋末元初において歌唱の衰退として語られる現象が、文人の雅詞を中心とする限定的なものであることは、いま一度認識されてよいであろう。

では彼らの觀測範圍外であった俗の世界では何が起こっていたのか。文人の詞が文學形式の一つになる一方で、民間の詞は曲へと移り變わっていったともいわれる<sup>⑩</sup>。その様相はもちろん知識人の記録の對象とはなりえなかったし、なったとしても批判的な口調であることが多い。次項ではいくつかの例から實態の抽出を試みる。

### 三、民間で繼續された歌唱

楊繼や張炎が説くように、彼らの理想は詞の技巧を論理的に理解した上で、文學的表現と旋律とを調和させることであった。しかし實の

ところ、作者が様々な理論を完璧に理解していなくとも、あるいは作品が多少音律になつていなくとも、そのことが詞の歌唱を全面的に阻害したとは考えられないのではないだろうか。以下に引用する二つの言説はこの點を示唆しているように思われる。まずは楊繼「作詞五要」から、ふたたび第三條の一部を検討する。

或謂善歌者融化其字、則無疵。殊不知……非復本調矣。

（張炎『詞源』附「楊守齋作詞五要」）

あるいは、「歌を得意とする人が、文字を旋律に溶け込ませれば問題ない」と言う人もいる。……しかし、もうもとの曲調ではなくなっているということをもっとも分かっていないのだ。

楊繼はここで、詞作者が歌唱者の力量を頼つて安易に詞作することを咎めている。彼は樂曲譜を參照することを詞作五大要訣の一つに挙げたが、それがほぼ守られなかったことは前項で見たとおりである。右の批判もまた、嚴密な音律を理解しない人々が存在し、樂曲譜に據らずに詞を作っていた實情を暗示している。類似の状況は、張炎と同時代の文人仇遠の言葉からもうかがうことができる。

又怪陋邦腐儒、窮鄉村叟、每以詞爲易事、酒邊興豪、卽引紙揮筆、……不知宮調爲何物、令老伶俊娼、面稱好而背竊笑、是豈足與言詞哉。予幼有此癖、老頗知難、然已有三數曲流傳朋友間、山歌村謠、是豈足與叔夏詞比哉。



〔仇遠「玉田詞題辭」〕<sup>②</sup>

さらに不審なのは、田舎の學者くずれや寒村の老人が詞をあとど、酒席で得意氣に紙を引き寄せて筆をふるい、……宮調（調性）の何たるかも知らずに、熟練の樂工や粹な歌い女に歌わせ、表ではちやほやされ裏では笑われているような人が、共に詞を語るに足りようかということである。私は若いときこの癖があり、長じて多少は（詞をつくる）難しさを知ったが、以前作った數曲で朋友の間に傳わってしまったのは、まるで田舎の俗謠で、叔夏（張炎）の詞には並びようもない。

右の題辭は張炎の詞集『山中白雲詞』（龔蘅圃刻本）に付されて傳わる。題辭では「陋邦腐儒」や「窮鄉村叟」などが宮調の概念を知らずに詞を作り、それを歌手に歌わせる様子が否定的に語られている。ただし描かれた状況だけを見るならば、音樂理論に當てはまらない詞であっても歌手による歌唱は十分可能であつたものと推察されよう。文人である仇遠は、こうした非知識人階級に屬する人々と自分たちを同列に語ろうとはしない。彼が自作を卑下して「山歌村謠」に喩えるのはそれをよく示しているよう。

楊纘と仇遠の言葉は、歌唱時の工夫が歌辭の音律上の缺點を補う効果を有していたことをある程度裏付けるものと見てよいだろう。とはいえその効果は旋律と歌辭との調和という一面において發揮されるものであつて、内容そのものの難解さを補填するものではあるまい。歌辭の意味を通りやすくするには本文に手を入れるしかなく、そうして

平俗に改められた詞はやはり雅詞からは區別される<sup>③</sup>。つまり歌唱者の技巧も、士大夫や文人の詞そのものを歌辭の位置に引き戻すほどの影響力は持たなかつたのである。

さて、「玉田詞題辭」の例からも明らかのように、詞の樂曲に沿う歌辭をつくつていたのは文人や士大夫ばかりではなかつた。たとえば先に見た「先人には佳詞がたいへん多いが、往々にして旋律に合わないで歌う人がいない」との『樂府指迷』の一文は、以下このようにつく。

如秦樓楚館所歌之詞、多是教坊樂工及市井做賺人所作、只緣音律不差、故多唱之。求其下語用字、全不可讀。

（沈義父『樂府指迷』「坊間歌詞之病」）

妓樓で歌つていところの詞は、おおかたが教坊の樂工や市井の賺詞うたいの作つたものであつて、ただ音律が外れていないことだけが理由でよく歌われている。その言葉や文字の使い方を突き詰めると、まったく讀むことができない。

「教坊樂工」や「市井做賺人」は、沈義父の先人たちと對照をなす人々と理解してもよいかもしれない。「做賺人」はここでは賺詞を歌う藝人を指すであろう。賺詞とは北宋から南宋にかけて發展、流行した藝能の一種で、複數の樂曲を連ねた組曲を歌うものである<sup>④</sup>。

こうした樂工や藝人の手になる歌辭を、音律からは外れていないが讀んで味わうに値しないと沈義父は一蹴する。やはり文辭が雅でない

ことが批判されるのだが、反対に俗な、換言すれば平易で直接的な表現の方が、歌ったり聞いたりして楽しむための歌辭には適しているのではないだろうか。それが音律にかなうのならなおのことであろう。右の引用において述べられるとおり、実際に妓樓で歌われていた詞の大半は雅詞ではなく、こうした「俗詞」だったのである。

文人の詞が歌えないとされた時代、文學的價值は度外視するとしても、樂曲に調和してさえいれば依然として詞は歌唱されていた。本項で取り上げた記録はいずれもそのことを示唆している。むしろ旋律に合つて歌いやすく、耳で聞いて理解しやすいという歌辭としての適性は、樂工や藝人の詞にこそ認められよう。仇遠の言う「陋邦腐儒」や「窮郷村叟」といった、ことさら音樂に通じているとも思われない一般の人々の詞もまた、歌唱者の技術によって樂曲との不協を補正しうることは先に見たとおりである。

一方で、こうした作品は詞を自らの表現手段として取り込んだ文人らにとっては受け入れ難いものであった。樂工や藝人の詞がいくら歌唱にふさわしくとも、その内容は文人好みの高雅な詞の條件を満たさない。専門家でもない一般庶民の作る詞などはなおさら等閑視されて當然であつたろう。

#### 四、明代後期における「詞」

知識人の意識を支配した雅俗觀はしかし、元代に入ると次第に解體されてゆく。モンゴル人の徹底した職能主義は、儒者を文章を扱う技

術者、樂人を音樂・演劇を扱う技術者と位置づけ、兩者間の本質的な上下は認められなくなったといわれる<sup>⑧</sup>。そうした社會的背景に後押しされ、北曲を用いた劇種「雜劇」においては專業の藝人者と士大夫との共作までもが行われ、上演効果と文學性を兼備した戯曲が誕生した<sup>⑨</sup>。だが、このような現象は宋代の社會状況下では決して起こりうるものではなかった。

兩宋の盛り場では先の賺詞をはじめ、樂曲をとまなう數々の演藝が行われ、庶民の間で高い人氣を誇った。しかし沈義父が賺詞の藝人の手になる文辭の卑俗さを難じたことからわかるように、藝能の分野はやはり俗なものとなされていったと考えてよい。詳細を記した文獻は限られ、歌辭そのものにいたつてはほとんど傳わらない。

記録の殘る特殊な例としては、當時の講釋師の種本といわれる「話本」に見える歌辭が想起されよう。しかしすでに指摘されるように、これらが物語の中で歌われるものである以上、無條件に通俗歌謠そのものと見なすことは避けねばならない<sup>⑩</sup>。確實に宋代の刊行と認めうる話本は目下發見されておらず、話本に起源をもつ明代の短篇小説集『清平山堂話本』や『三言』の一部作品を参照せざるをえないことも問題である。これらを含む商業目的の讀み物に、より面白く讀みやすくするための改變が加えられていることはよく知られる通りであり<sup>⑪</sup>、語られていた當時の姿がどこまでテキストに残されているかという點に疑問が残る。

知識人が俗の世界に目を向け始めたのは元代以降であるが、純粹な通俗歌謠が積極的に模倣、採集されるのはそれよりさらに遅く、明代

後期の李開先『市井艷詞』や馮夢龍『山歌』の出現を待たねばならない。詞に關しては嘉靖期ごろから選集の刊行量が増加し、關心の高まりがうかがわれる。しかし宋末元初に民間で歌われていた詞の樂曲は、ふたたび知識人の目にとまった時には姿を變えていたのである。

雅詞以外の詞は文人の定義した詞の文脈の中で語られなくなったというだけのこと、存在が消えたわけではない。民間で歌われたその樂曲は藝能の中にも取り込まれ、先述の賺詞のほか、諸宮調や南北曲に代表される曲の世界へと融合していった。

だが、藝能に編入された詞の樂曲は、「宋人の詞であるが俗謠を加えていて宮調に合わない<sup>⑧</sup>」などとして、嘉靖期以降までも批判の對象となる。詞樂がほとんど傳承を斷とうとしていたこの時期に<sup>⑨</sup>、なぜ宮調を問題にした批判がなされるのか。そこには當時の詞に對する見解の一端が表れているように思われる。

詞の格律は明代に入つて詞譜、とくに詞章の格律を圖示した聲調譜に規定されてゆく。ただし詞譜の格律は實際の樂曲によつてではなく、詞の作例から歸納的に求められたものであった。現存する最古の詞譜といわれる周瑛撰『詞學筌蹄』（弘治七年序）は、すべての作例を詞選集『草堂詩餘』（分類編次本）に頼つた簡素なものであったが<sup>⑩</sup>、その後明清を通じて格律の校訂は精度を高められてゆく。

しかし、作例となる詞は文字の形で残存するものに偏っており、民間で歌われる樂曲は詞譜に反映される機會を得なかった。詞譜の校訂が進むほどに、俗なる詞との格律の齟齬は目立つたであろう。なぜなら實際に歌われる詞は理論によつてではなく、樂曲を典範として緩や

かに作られていたからである。

詞譜によつて格律が固定され可視化されたことで、詞というものの輪郭もまた新たに縁取られた。同時に、民間の樂曲は輪郭の外に位置づけられることとなる。これは宋末元初の詞論に見られた不寬容の構造、すなわち樂曲譜や理論化された音律にあわない詞の排除とも近似している。

詞譜や選集に加え、詞論書の刊行も時期を同じくして活發化している。本稿でも引用した沈義父の詞論『樂府指迷』は、陳耀文の撰による詞選集『花草粹編』（萬曆十一年自序<sup>⑪</sup>）の卷頭に付されて流布した。そこには次のような一文が見える。

古曲譜多有異同、至一腔有兩三字多少者、或句法長短不等者、蓋被教師改換。亦有嘌唱一家、多添了字。吾輩只當以古雅爲首、如有嘌唱之腔不必作。且必以清真及諸家目前好腔爲先可也。

（沈義父『樂府指迷』「腔以古雅爲主」）

古い樂譜には多くの異同があるが、一つのふしに二三字の多少のあるものや、また句法の長短が等しくないものは、おそらく教師に書き替えられたのであろう。また、嘌唱の一派は多くは文字を付け加えている。我々はただ古雅だけを最上とすべきであつて、嘌唱のうたのごときを作る必要はない。必ず清真（周邦彦）や諸家の目の前のすばらしいふしを第一義とすればよいのである。

ここでは藝能の一種、嘌唱<sup>⑫</sup>に増字のあることを引き合いに、周邦

彦ら文人諸家の詞が正當化されている。こうした價值觀に貫かれた詞論が明代後期の詞選集に付されていることは何を意味するだろうか。

『樂府指迷』を収める『花草粹編』は、嘉靖期に考案された新たな編次様式、分調編次<sup>⑤</sup>を採用する。編次の基準を詞牌におき、同じ詞牌に屬する作品を列擧する分調編次詞選集は、各詞牌の作例集や廣義の詞譜として機能した可能性が疑われる<sup>⑥</sup>。詞譜は作詞のマニュアルであり、『樂府指迷』もまた書名の表すとおり一種の指南書と見なしうる。その合綴には、詞の性質と規範とを、理論と實例の両面から提示する意圖が含まれているのではないだろうか。

文學表現論を展開する張炎『詞源』の下巻部分もまた、明代に『樂府指迷』の名で陳繼儒『寶顏堂秘笈續函』に掲載されて以來、複数の明刊本が確認され、廣く歌曲の理論書として受容されている<sup>⑦</sup>。『詞源』下巻や『樂府指迷』をはじめ、文人の詞論にあらわれる價值觀は刊行を通して浸透し、そのまま明人詞觀の裏付けとなったのではないだろうか。

明代は士大夫や文人を含む知識人全體の關心がかつてないほどに民間へと傾いた時代といわれる。元の支配下で搖らぎ始めた雅俗の見につけて代わったのは、新たな指標「眞」と「假」であった<sup>⑧</sup>。學問によって得られた知識や美辭麗句を連ねた詩文などは「假」であると見なされ、反對に重んじられたのが、飾らない言葉に宿る人間の本質「眞」である。

復古派の李夢陽の言葉「眞詩は乃ち民間に在り<sup>⑨</sup>」によって代表されるごとく、知識人階級が眞の在處と考えたのは民間、すなわちかつ

て文人が遠ざけた俗の世界であった。排斥されてきた小説や戯曲、俗謡などが知識人階級によって發見され、白話文藝は文學の表舞臺にあらわれたのである。

ただ、このような價值基準の轉換があつたにもかかわらず、詞の定義に關しては宋代文人の雅詞を重んじる價值觀が繼承され、ふたたびそのジャンル意識が吟味されることはなかったようである。さらに當時、民間の詞は文人の詞によって定められる格律とも齟齬をきたしていた。形式上の差が存在する以上、この二つを完全に同一視することは難しいだろう。

結果として、両者は別のものとして認識されるに至る。民間で歌われるうたは新たな價值基準によって評價され、研究や收集の對象となった。しかしその中に融合していたかつての詞は、「詞」とは異なるものとして扱われた。いちど詞の範疇から除外された民間の詞は、ふたたびともの文脈で語られることはなかったのである。

### おわりに

民間の詞は雅詞を重んじる文人の視線の外でも變わらず營爲をつづけていた。詞の定義から外れた一部の樂曲にはやがて藝能に取り込まれるものも現れ、藝能の形式にあわせて姿を變化させていった可能性が考えられる。規範に合わないとして文人たちに遠ざけられたその變化を、詞の衰退や樂曲の滅亡と結びつけることも確かにできよう。だが、こうした柔軟性こそがうたというものの生命力の強さではないだ



ろうか。

聴く人にあわせて旋律を變え言葉を變え、なお歌い繼がれる民間のうたに、明代後期の知識人たちは人間の變わらない本質、「眞」を求めた。李開先や馮夢龍の行った俗謡の模倣、収集はその顯著な例である。市井の人々に親しまれるうたは、ここにいたって眞假という新たな基準によって評價され、記録される機会を得た。ただし俗謡や藝能の中にあらわれたかつての詞の姿は、既定される詞との間に差異があり、やはり兩者は形式上區別されるはかなかったのである。

本稿では詞という韻文について、ジャンル意識や記述の偏りをいまだ度明らかにし、記録者の大半を占める文人の観測範囲外における受容状況の抽出を試みた。文獻に残らなかった民間の詞を論じるにあたり、この作業は前提として缺くべからざるものと考ええる。人々によって歌われた詞の楽曲は別種藝能の中にどのように融合し、その歌辭は明代、「眞」への關心の高まりの中でいかにして文學の中に取り込まれていたのか。具體的な状況については稿を改めて述べることにしたい。

- ① 萩原正樹「元代における詞の歌唱について」〔『學林』第二十號一九九四年二月〕・「元代中後期の詞牌と詞體」〔『學林』第二十三號一九九五年七月〕、中原健二『宋詞と言葉』(汲古書院二〇〇九年) 第三部第一章「元代江南における詞樂の傳承」。

- ② 村上哲見『中國文人論』(汲古書院一九九四年)「雅俗考」。

- ③ 村上哲見『宋詞研究 南宋篇』(創文社二〇〇六年)附論二(一)「はじめに―雅詞と俗詞」。

- ④ 葉夢得『避暑錄話』(四庫全書本)卷下「嘗見一西夏歸明官云、凡有井水處即能歌柳詞、言其傳之廣也」。

- ⑤ 唐圭璋編『詞話叢編』(中華書局一九八六年)第一冊。

- ⑥ 石君寶『曲江池』(楊家駱編『全元雜劇初編』(世界書局一九八五年)第一冊收顧曲齋本)第三折「滿庭芳」(旦唱)罷波、娘也實拿住風月所和好的罪名、檢着這樂章集依法施行、便着大枷帶長釘定」。

- ⑦ 吳則虞校輯『山中白雲詞』(中華書局一九八三年)序言。

- ⑧ 張炎『詞源』(『詞話叢編』第一冊所收排印本)卷下「音譜」(先人(張樞)曉暢音律、有寄問集、旁綴音譜、刊行於世。每作一詞、必使歌者按之、稍有不協、隨即改正」。

- ⑨ 詞源研究會編著『宋代の詞論―張炎『詞源』―』(中國書店二〇〇四年)解題二「『詞源』について」。

- ⑩ 『詞源』本文は『詞話叢編』第一冊所收の排印本に依據する。

- ⑪ 胡仔『苕溪漁隱叢話』(四庫全書本)後集卷三十三「始有柳屯田永者、變舊聲作新聲、出樂章集、大得聲稱于世、雖協音律、而詞語塵下」。

- ⑫ 中田勇次郎氏『讀詞叢考』(創文社一九九八年)第Ⅱ部三の二「分類編次本」に詳しい。同論では、陳元龍注『片玉集』が詞、詞注ともに洪武本『草堂詩餘』(元の至正刊本を洪武年間反覆刻し、民國のとき再刻されたもの。分類編次形式をとる)に非常に多く取り入れられ體例も模倣されていることから、民間に流布した同書の成立に大きく影響したと指摘される。



- ⑬ 前出村上氏「周美成詞論」第二節「南宋における周美成詞の流行」。前者に關しては樓鑰「清真先生文集序」を、後者については吳文英「惜黃花慢」詞序と張炎「意難忘」詞序、【國香】詞序を例示される。ただし、後者三例の詞序では吳文英や張炎自身が妓女や樂人の歌唱を獻じられた體驗をつづり、特に【國香】詞序の場合、南方出身の妓女が元的首都大都で周詞を歌ったというやや特殊な狀況を記す點には注意が必要と思われる。この三例はいずれも雅詞をたしなむ文人が歌唱の享受者であるから、本稿で問題とする民間の狀況と同一視すべきではないかもしれない。
- ⑭ 『樂府指迷』本文は『詞話叢編』第一冊所收の排印本に依據する。
- ⑮ 『樂府指迷』「論作詞之法」「壬寅秋、始識靜翁於澤濱、癸卯、識夢窗。暇日相與倡酬、率多填詞、因講論作詞之法」。夢窗は吳文英の號。靜翁は朱孝臧『夢窗詞集小箋』（叢書集成續編收四明叢書本）【解語花】「處靜」條に翁「元龍」であらうという。周密「絕妙好詞箋」（四庫全書本）に「元龍、字時可、號處靜」とある。翁氏の出である吳文英が吳姓を名乗るきっかけには諸説あり、③前掲書第四章「吳夢窗詞論」に詳述されている。
- ⑯ 『詞源』上卷は清代に入つて公刊され、音樂研究の基礎資料となっている。⑨前掲書解題三「後世の『詞源』受容」参照。
- ⑰ ③前掲書第一章第三節「典雅派、文人の詞」。
- ⑱ 施蟄存『詞學名詞釋義』（中華書局一九八八年）二十一「填腔・填詞」。
- ⑲ 『詞源』卷下「音譜」條には「當以可歌者爲工、雖有小疵、亦庶幾耳（歌えるものこそ優れているとすべきであり、多少の缺點があつたとしてもそれはそれで構わないのだ）」とも述べられ、張炎はあつた程度柔軟な詞作を認めていたようにも思われる。
- ⑳ 前出村上氏「周美成詞論」第四節「周美成詞の特色その一（格律、修辭）」。
- ㉑ ⑱前掲書二「雅詞」。
- ㉒ ㉑に同じ。
- ㉓ ⑦前掲書參考資料輯二「序録」所收。⑨前掲書『宋代の詞論——張炎「詞源」——二七七頁注六に指摘がある。
- ㉔ ⑫前掲書同章に、『草堂詩餘』所收作品の字句が平俗に改められているのは歌唱に利するためであるとの清・宋翔鳳『樂府餘論』の説が紹介されている。『樂府餘論』（『詞話叢編』第三冊所收排印本）の原文は以下のとおり。「草堂一集、蓋以徵歌而設、故別題春景、夏景等名、使隨時即景、歌以娛客。題吉席慶壽、更是此意。其中詞語、間與集本不同。其不同者、恆平俗、亦以便歌。以文人觀之、適當一笑、而當時歌伎、則必需此也」（論令引近慢）。
- ㉕ 吳自牧『夢粱錄』（四庫全書本）卷二十「妓樂」：「唱賺在京時、只有纏令、纏達。有引子、尾聲爲纏令、引子後只有兩腔迎互、循環間有纏達」。「引子」は組曲の最初の曲、「尾聲」は組曲の最後の曲の意。賺詞は後の諸宮調や南北曲に用いられる組曲形式「套數」の起源ともいわれる（周貽白『中國戲劇史長編』（人民文學出版社一九六〇年）第二章第七節「諸宮調與唱賺」）。
- ㉖ 小松謙『中國古典演劇研究』（汲古書院二〇〇一年）I第一章「元雜劇作者考」。

②⑥に同じ。

②⑧に同じ。

②⑨ 小松謙『現實』の浮上―「せりふ」と「描寫」の中國文學史』(汲古書院二〇〇七年)第七章の五「白話文の確立―『水滸傳』」。

③⑩ 徐渭『南詞斂録』(中國戲曲研究院編校『中國古典戲曲論著集成』中國戲劇出版社一九五九年)第三冊所收排印本)「其曲、則宋人詞而益以里巷歌謠、不叶宮調、故士夫罕有留意者」。

③⑪ 萬曆年間の俞彥『爰園詞話』に詞と音樂との斷絶を示す記述が見られることが、①前掲萩原氏論文「元代における詞の歌唱について」に指摘されている。

③⑫ 張仲謀(萩原正樹譯)「『詞學筌蹄』考論」(『風絮』第六號二〇一〇年三月)。

③⑬ 『花草粹編』刊本序文の用字には天啓年間に特有の避諱が認められ、實際の刊行年代は序文の書かれた時期よりやや遅れる可能性が疑われる。天啓年間の避諱については小松謙氏「『平妖傳』成立考」(松村昂編著『明人とその文學』(汲古書院二〇〇九年)所收)に指摘がある。

③⑭ 『都城紀勝』(四庫全書本)「瓦舍衆伎」「嘌唱謂上鼓面唱令曲小詞、驅駕虛聲、縱弄宮調、與叫果子、唱耍曲兒爲一體」。

③⑮ 分調編次詞選集の現存する最も早いものとしては、武陵逸史編『類編草堂詩餘』(嘉靖二十九年序)が考えられる。

③⑯ 拙稿『花草新編』に見る分調編次詞選集の意義」(『和漢語文研究』第十五號二〇一七年一一月)。

③⑰ ⑨前掲書解題四「『詞源』のテキスト」。

③⑱ 明代後期における「眞」への関心については大木康氏の詳論『馮夢龍『山歌』の研究―中國明代の通俗歌謠』(勁草書房二〇〇三年)終章第二節「『山歌』の文學―「眞」をめぐって」を参照した。

③⑲ 『空同先生集』卷五十「詩集自序」。

(二〇一八年十月一日受理)

(ふじた ゆうこ 京都府立大学非常勤講師)

