

西廂記の「注疏」

——王驥徳・毛奇齡による戯曲の読解——

廣瀬玲子

はじめに

本稿は、明代後期から陸続として出版された「北西廂記」諸本のうち、校訂・注釈を施した版本である王驥徳本・毛奇齡本の二種をとりあげ、校訂・注釈についてそれぞれの特徴を検討し、戯曲にとって「注釈」とはどのような意味をもつのかを明らかにする試みである。それは、元曲において『西廂記』が特別な位置を占めるに至った条件を「注釈」という視点から探ることにつながり、ひろくは、校訂・注釈という作業と書物の伝承とのかかわりを、戯曲を例として考察することにもなるだろう。

中国において校訂・注釈が施されるべき書物といえは、まず経書であった。「経学」は、清代には「考証の学」としてその対象を広げ、経に重点を置きつつも経・史・子・集にわたる多数の学問的著述を残すことになる。今日中国学も、その精密な研究の成果から、多くの恩恵を受けているといえるだろう。

西廂記の「注疏」

戯曲は、中国の伝統的な書物の分類である経・史・子・集の四部に入れられることはなく、近代以前には学問の対象と見なされることはなかった。⁽²⁾だが、『西廂記』は明代の文人たちのあいだに、校訂してその正しい形式を伝え、注釈してその正しい内容を伝えようとする動き——いわば「古典化」の動き——を引き起こした稀有な作品であった。そして、清初の毛奇齡（字は大可。西河先生と称される。浙江蕭山の人。一六二三—一七一三）は、多くの著述を残した経学者として知られる人物である。

王驥徳（字は伯良、号は方諸生。浙江会稽の人。一五四二？—一六二三）と毛奇齡との校訂・注釈はそれぞれどのようなものだったのか。今日の文学史においてもほぼ決まって中国の戯曲の代表とされる『西廂記』は、いかにして「古典」となったのだろうか。

一 「古本」を越えて

まず王驥徳による校訂・注釈について見てみよう。⁽³⁾その校訂・注釈は、のちに毛奇齡が大いに参考にするのと同時にのりこえようとしたものでもある。王驥徳『新校注古本西廂記』（以下では王驥徳本と略す）は、冒頭の「凡例」三十六則において「校注」の原則を示し、彼のいう「古本」が何を指すかも明記している。

- 一、記中、凡碧筠齋本、曰筠本、朱石津本、曰朱本、二文同、曰古本。（……）
- 一、（……）古本惟此一刻爲的、餘皆訛本。今刻本動稱古本云云、皆呼鼠作朴、實未嘗見古本也、不得不辯。
- 一、訂正概從古本、間有宜從別本者、曰古作某、今從某本作某。其古今本兩義相等、不易去取者、曰某本作某、

某本作某、今竝存、俟觀者自裁。或古今本皆誤宜正者、直更定、或疏本注之下。

一、注、與註通。古注疏之注、皆作注、今從注。

「古本」は、王驥徳が『西廂記』の古いかたちを残していると考え二種の本、碧筠齋本と朱石津本とが同一の文であるときに称される。⁽⁴⁾ それ以外の本は古本とは認められない。それはたんに古い本ということではなく、西廂記のもともとのかたちをできるだけ残している正しい本という含みをもっている。ただし王驥徳とて、この古本が絶対に正しいと確信しているわけではない。それはあくまでも原本そのものではないのであって、「別本」に従って「訂正」することもあり、並び存して読者の判断に任せることもあり、さらには王が「更定」してそのように注記することもある。

また、「凡例」のつづきにも、

一、元劇體必四折、此記作五大折、以事實浩繁、故創體爲之、實南戲之祖。(……) 然古本止列五大折、今本離爲二十、非復古意。又古本每折漫書、更不割截另作起止、或以爲稍刺俗眼。今每折從今本、仍折作四套、每套首、另署曰第一套、第二套云云、而於下方、則更總署曰今本第一折、第二折、至二十折而止(此折與五大折之折不同)⁽⁵⁾、以取諧俗。(……)

一、元劇の体裁は必ず四折であるが、この『西廂記』が五つの大きな折を作っているのは、もろこむ内容が多くて複雑なので、新たにこのような体裁を作ったのであって、南戲の祖である。(……) しかし古本はただ五つの大きな折を並べているのであって、今本が(全体を)二十に分けているのは、もともとの意図ではない。また、古本は毎折を区切りなく書き流していて、べつに段落を区切って始まりと終わりとを明示してはいな

い。これを学のない俗人には読みづらいついていられる人もある。今この本では毎折を今本に従ってさらに四套に分けて套の始めに「第一套」「第二套」などと記し、またその下に「今本第一折」「今本第二折」と二十折まで記して（この折は五つの大きな折とは異なる）、俗人がわかりやすいようにする。（……）とあるように、王驥徳本は形式においても古本と今本を折衷している。

王驥徳にとって、「原本」と呼ぶことのできる本は存在しない。ただ、ありうべき原本により近いかたちへと「古本」からさらに遡ることを試みているとはいえよう。「原本はこのようなものであったにちがいない」と想定することによって、校訂が行なわれるのである。それはある意味で目の前の「古本」とは異なるものでなければならなかった。原本は伝承のうちに必ず姿を変えてしまっているにちがいないからである。

王驥徳の校訂の功罪について、田中謙二氏はつぎのようにまとめている。⁽⁶⁾

要するに、王氏の校訂態度は一おう是認し得る面もあるが、主として拠った古本がやや元曲の体例に外れ、しかも彼がやや盲目的にその理論を實行し過ぎた結果、しばしば「西廂記」の復元とは逆の方向に踏み入る過ちを犯してしまった。これは、元劇の意識で「西廂記」を校訂したまず最初の人もいうべき彼にとって、何よりも惜しまれることである。ただ彼のテキストには、それにもかかわらず古色をたたえた点も見られ（一の二「醉春風」や一の四「碧玉簫」など）、またその校注も多くの過誤を犯してはいるが、多くの傾聴すべきものももっていること、毛西河がしばしばこれに拠っていることでも知られる。また、「董西廂」に拠る改訂も殆ど彼が先鞭をつけたといつてよからう。中には多少の行き過ぎもあろうが、やはり彼の功の一つに数えねばなるまい。

ここで「やや盲目的にその理論を實行し過ぎた」と述べられているのは、王が『中原音韻』や彼自身が帰納した曲

律を基準として、それに合わない箇所をことごとく改めたことを指している。再び「凡例」のなかから、宮調と押韻についての項目を見てみると、

一、北詞以應絃索、宮調不容混用、惟楔子時不相蒙（謂引曲也）⁽⁷⁾。記中凡宮調不倫、句字鄙陋、係後人偽增者、悉釐正刪去。

一、記中用韻最嚴、悉協周德清中原音韻、終帙不借他韻一字。其有開閉不分、甲乙互押者、皆後人傳誤、今悉訂正。

のように、元曲の音律に合わないものはすべて「後人」の手によるものとして「訂正」すると記されている。だが、王が想定している曲律が『西廂記』にとって適切であったのかどうか、たとえ適切であったとしても、果たして『西廂記』が隅から隅まで厳密に曲律に合っていたなどということがありうるかどうかが疑われることから、その種の校訂は「行き過ぎ」と考えられる。⁽⁸⁾

つまり王驥徳は、われわれから見れば、事実として存在した『西廂記』原本というよりは、理想化された原本の復元を行っていたように思われる。それはもはや復元ではなく創造と呼ぶのがふさわしいかもしれない。しかし、恣意的創造を含んでいるとしても、王驥徳の主観において、その作業はあくまでも復元であったのではないだろうか。校注の具体的な例は第三節で考察することにして、次に毛奇齡本の校訂・注釈について述べることにしよう。

二 「原本」を求めて

毛奇齡は『西廂記』の「論定」⁽⁹⁾にあたって王驥徳の「凡例」のような原則を掲げてはいないが、前節でも触れたように、その注釈・校訂は大筋としては王驥徳本をふまえてそれをさらに充実させる方向にある（本文テキストも、王驥徳本をもとにして修改を加えたものと考えられる）。元曲に独特の語彙の解説、『董解元西廂記』の語句を踏襲している場合その指摘、典故の指摘、前後の文脈の明確化、他本の誤りの訂正などである。王驥徳本に誤りがあればもちろん正し、既述のような王驥徳の行き過ぎを元へもどすこともあった。

ただし毛奇齡は王驥徳本のいう「古本」を自己の論拠としてもちだすことはなく、むしろ碧本や朱本を批判の対象として「偽古本」と呼びさえる⁽¹⁰⁾。また、碧本・朱本への言及が王の校注の範囲を出ていないことから、毛はそれらを直接手にとって見ているわけではないと考えられている⁽¹¹⁾。そして毛奇齡が注釈のなかでなんの説明もなくもちだすのが、「原本」である。次にその例を列挙する（以下引用中の傍点は廣瀬による）。

①冒頭に作者の名を記すかどうかについて。

原本・不列作者姓氏、今妄列若著若續、皆非也、説見左（第一本巻頭）。

原本は作者の姓を並べていない。今でために誰が作者で誰が続作者と並べるのは皆あやまりである。説明は後述する。

②夫人（鶯鶯の母）が登場するときその脚色（役柄）を記すかどうかについて。

他本或稱外扮老夫人、科例也。此不署扮色者、以本與杜皆外扮恐雜出相混、故任其扮演。此與惠明不署扮色正同。若張爲正末而俗稱生、則入南曲爨色矣。原本之不可更易如此（第一本楔子、ト書き）。

他本に「外扮老夫人」となっているのはルール（に従っているの）である。ここで扮色（役柄）を書かないのは、法本と杜確とはどちらも「外」が扮していて役柄の配分が混乱する恐れがあるため、特に「外」と規定せずに配役を自由にしたのである。これは恵明に扮色が書いてないのと全く同じである。張は正末なのに俗本が生というのは、南曲の爨色（役柄）を取り入れたのであろう。原本を変えるべきでないとは、このようなことを言うのである。

③曲のなかの襯字を文字の大きさなどによって区別するかどうかについて。

因此上、盼不到、襯字也。此照原本不分別、説見卷首（第一本楔子、仙呂賞花時）。

「因此上」「盼不到」は襯字である。この本では原本に従って、区別しない（文字の大きさを変えない）。説明は巻首にある。

④「則那窮秀才人情紙半張、怎強如七青八黃、儘教咱説短論長、也則待掂斤播兩」の句について。

此四句是將饋寓金而預爲謙讓未遑之意、言窮措大人情如紙、無以爲饋、縱説長道短、終是瑣屑、此以自謙作調笑語、妙絶。讀此知原本之一點一畫、總不可移易乃爾（第一本第二折、鬪鶴鶉）。

この四句は部屋代を差し出そうとするものの、前もってしきりと謙讓するという意味で、貧乏書生の付け届けは紙のように薄く、贈る品物もないので、あまだこうだと言ったところで所詮なんの役にも立たない、といっているのである。ここは、自分の謙遜するさまが冗談になっていて大変うまい。ここを読めば、原本は一点一画をも

改めてはならないことがわかるのだ。

⑤ 「教小生迷留没乱、心痒難揉」の句について（詳しくは次節を参照）。

且予是本並不敢擅易原本一字、以爲妄改者之戒。雖曲爲參解、不無未當、應俟識者更定、但予例如此耳（第一本第四折、折桂令）。

さらにわたしのこの本では、原本の一字たりとも決して勝手に変えることはせず、でたらめに改める者への戒めとする。（字を変えずに）無理につじつまを合わせようとしてびったりした解釈にならないこともあるだろうし、識者による訂正が必要になるかもしれないが、しかしこれがわたしの流儀なのである。

⑥ 「新婚燕爾安排慶」の句について。

參釋曰、數曲申請命也。安排慶今本作安排定爲是、但原本不容改耳。或曰、安排猶現成、言現成之慶喜也、亦通（第二本第六折「第二本第三折」、四煞）。

參釈して曰う。この數曲は（紅娘が）、お出でくださいとお伝えする命を受けて、申し述べているのである。「安排慶」を今本が「安排定」とするのは正しいのだが、原本は改めることができないのだ。ある本が「安排」はできあいのという意味で、できあいの慶事であるというのもまた通じる。

⑦ 「慶宣和」の曲を歌唱するのを張生とするか、鶯鶯とするか、について。⁽¹³⁾

參釋曰、那者那移不前也。倒趣退歩也。鶯甫觀而生已覺、生突至而鶯又不前、寫初見關目宛然。若作生唱、則自稱秋波不合、且生無見鶯說倒之理、原本之不可改如此（第二本第七折「第二本第四折」、慶宣和）。

參釈して曰う。「那」は歩くが進まないのである。「倒趣」はあとずさるのである。鶯鶯はばったり会うが張生は

すでにわかっており、張生が急にやってきたので鶯鶯は前へ進めない、という初めての顔合わせの山場を描いて、目に見えるようである。もし張生の歌だとすると、自分で「秋波」というのが合わないうえ、張生には鶯鶯に公ってびっくりする道理がない。原本の改めるべきでないことこのようなものである。

⑧「当日箇晩妝楼上杏花残、猶自怯衣单、那一遍吟詩清露月明間、昨日箇向晚」の句について（詳しくは次節を参照）。

向非原本、幾乎刪盡矣（第三本第十折「第三本第二折」、石榴花）。

もし原本がなかったならばほとんど削りつくされてしまっただろう。

⑨せりふと「満庭芳」曲とのつながり方について（詳しくは次節を参照）。

原本之妙每如此（第四本第十五折「第四本第三折」、満庭芳）。

原本のうまいところはいつもこのようなものである。

⑩「雖離了我眼前、卻在心上有」の句について（詳しくは次節を参照）。

向非原本、則數百年含冤之句、無雪日矣（第五本第十七折「第五本第一折」、商調集賢賓）。

原本がなかったならば、數百年のうらみをふくんだ句はそのうらみを晴らす口がなかったであろう。

⑪「快活三」「朝天子」「賀聖朝」の三曲について⁽¹⁴⁾。

幸元本瞭然、一雪其舛耳（第五本第十八折「第五本第二折」、快活三）。

幸いに元本がはっきりしているので、一氣にそのあやまりを直すことができるのである。

⑫「賀聖朝」の曲の有無について。

今悉照原本、不敢増易、以俟知者（第五本第十八折「第五本第二折」、賀聖朝）。

今はことごとく原本に照らして、むりに改めることはせず知者を待つことにする。

⑬「正名」「総目」について。

又或無総目四句、俱非原本（第五本第二十折「第五本第四折」、随敘）。

また本によっては総目の四句がないものがあるが、どれも原本ではない。

以上の十三例について、諸版本を比較してみると、毛奇齡が「原本」はしかじかであるという条件をすべて満たすような本は存在しないが、個別にみれば、①②③⑥⑦⑩⑫などは毛奇齡本と一致する本（あるいは本文テキストは一致しなくとも毛奇齡の説に反しない本）がそれぞれいくつもある。

王驥徳本への対処のしかたは微妙であって、③は凌濛初本と徐渭—王驥徳の系統とが襯字を小さくしているのに対抗しているようであるし、④は「則那」を「量着」とし、「儘教」を「儘着」とする本が多く、毛奇齡本と一致するのは王驥徳本のみであるが、王驥徳本が最後の句は「他則待」としているのを、毛奇齡は「也則待」と変えている。

また、毛奇齡本のみに見られる本文テキストとして、⑤はほとんどの本が「揉」の字を「撓」に作っていて（王驥徳本のみが「揉」）、「揉」の字を採るのは毛奇齡本しかない、⑧も「吟詩」を他の本はみな「聽琴」に作っている、⑨も「満庭芳」曲の前に夫人のこのせりふが入るのは毛奇齡本のみである、⑩では他の本はみな「眼前」の後に「悶」の字がある、という例が挙げられる。

以上から考えると、毛奇齡は特定の「原本」を手に入れてその本文テキストに対して注釈を加えているとは考えに

く。田中氏は、

要するに私は、毛氏が「原本」を手に入れたというのは虚構の言であつて、実は彼が王伯良本（或いは徐文長本）を骨子として、それに南戲系本を雜えて捏造した偽本に過ぎないことを信ずる。⁽¹⁷⁾

と述べたうえ、さらに『四庫提要』や全祖望「蕭山毛檢討別伝」などが、毛奇齡は經學者としても「他人に随從するを嫌うて必ず異説を吐こうとする性癖」⁽¹⁸⁾があると指摘し、特に後者「別伝」が毛による『釈文』の記述の捏造を指摘していることを引いて、そのような人なら、「正統の文学と意識されぬ雜劇「西廂記」の原本を偽作したとて、別に異とするに当たらぬだろう」⁽¹⁹⁾と判断している。そして毛奇齡本についてのまとめとして次のように論じる。

しかしながら、要するに秀れた經學者であつた彼は、餘事とはいへこの「西廂記」の論定校注においても、前人の缺を補うに足る功績は留めている。ここには彼の非をあばくに急に於て、その点まで触れるいとまはなかつたが、彼が曲白相成の見地に立つての校訂、特に乱れを見せている白の移置説に傾聴すべきものが多いこと、元曲一般の用例による用語の把握がややまさり、したがつて彼の解釈は少なくとも王伯良よりは信用しうるなど、読者を益するところ少なくない。ただ、ここでも彼のために惜しまれてならぬのは、彼が「原本」の亡靈を作らずに諸本対校の結果彼が考えたあるべき形の「西廂記」をすなおに復元してくれていたら、ということである。⁽²⁰⁾

田中氏の論考は「板本のいづれが元人の旧を忠実に伝えているか」つまりどの版本が「北西廂記」原本にもっとも近いか、ひいては「北西廂記」原本はどのようなテキストであつたかを追究するため、「原本」を手に入れていないのに「原本」の名を騙るかのような毛奇齡の「論定校注」に対しては、「非をあばくに急」たらざるをえない。だが、実は毛奇齡は「彼が考えたあるべき形の「西廂記」をすなおに復元して」いるのではないだろうか。また、

彼は必ずしも「原本」を手に入れた」と言っていないのではないだろうか。

毛奇齡のいう「原本」とは、まさに「彼が考えたあるべき形の「西廂記」を意味しているのではないか。

三 注釈の実例

ここで王驥徳本・毛奇齡本における校訂・注釈の具体例を見ておきたい。⁽²²⁾前節で挙げた箇所のうち特に、毛奇齡の説が孤立している場合である⑤⑧⑨⑩をとりあげることにする。各例について、まずどのような場面かを説明してから、王・毛二種の本文を対照表にして掲げ、その後それぞれの注釈を引用する。

⑤ 法要の場で鶯鶯の美しさに心乱れた張生が歌う曲。

王驥徳	第一折第四套	〔折桂合〕	教小生迷留没亂	心痒難揉
毛奇齡	第一本第四折	〔折桂合〕	教小生迷留没亂	心痒難揉

王驥徳：心痒難揉之揉、諸本作撓、朱本及元人諸劇、用此語者、皆作揉。撓、本上去二音、平聲諸韻書無此字、惟周德清中原音韻有之、蓋亦元人相沿之誤。揉、本音柔、又皆揉字字形相近之誤。揉、猴屬、能爲虎揉癢而食其腦、故世謂妓女爲揉、今改正。

「心痒難揉」の「揉」は、諸本が「撓」に作るが、朱（石津）本と元人の諸劇がこの語を用いるときにはみな「揉」に作っている。「撓」にはもともと上声と去声の二つの音があり、平声には諸韻書ともこの字はない

が、周徳清『中原音韻』にのみ見られるのは、おそらくこれも元人が踏襲していた誤りであろう。「揉」はもともとの音は「柔」だが、これもまた「揉」字と字形が近いための誤りである。「揉」はテナガザルの仲間、虎のために痒いところを搔いてやってその腦みそを食らう技をもっている、世間では妓女のことを「揉」というのである。今、「揉」に）改正する。

毛奇齡：揉、本音柔、然元曲心痒難揉語最多、俱叶蕭豪韻。想曲韻另有讀例、如賸賸字韻書皆讀俊、而元曲讀梭、入歌戈韻可知也。諸作撓、朱石津本改作揉、俱失之矣。且予是本、並不敢擅易原本一字、以爲妄改者之戒。雖曲爲參解、不無未當、應俟識者更定、但予例如此耳。

「揉」はもともとの音は「柔」であるが、元曲には「心痒難揉」の語はたいへん多く、どれも蕭豪韻に叶う。おもうに、曲韻には（ふつうの韻とは）別に読む例があり、たとえば「賸賸」の「賸」の字は韻書は皆「俊」と読むが元曲では「梭」と読み歌戈韻に入ることからもわかるのである。諸本が「撓」に作り朱石津本が改めて「揉」に作るのはどちらもまちがいであろう。さらにわたしのこの本では、原本の一字たりとも決して勝手に変えることはせず、でたらめに改める者への戒めとする。（字を変えずに）無理につじつまを合わせようとしたりしたりした解釈にならないこともあるだろうし、識者による訂正が必要になるかもしれないが、しかしこれがわたしの流儀なのである。

⑧鶯鶯は、病気の張生からの手紙を届けた紅娘を叱り、兄妹の礼をもって接するようにとの返事（実は「待月西廂下」の詩）を書いて、再び紅娘に張生のもとへ届けさせる。張生の部屋に向かいながら紅娘が歌う曲。

王驥徳	第三折第一套	〔石榴花〕	×××晚粧樓上杏花殘	猶自怯衣單
毛奇齡	第三本第十折	〔石榴花〕	當日箇晚妝樓上杏花殘	猶自怯衣單

那一遍聽琴時清露月明間	昨日箇向晚	不怕春寒	幾乎險被先生撰
那一遍吟詩×清露月明間	昨日箇向晚	不怕春寒	幾乎險被先生撰

王驥徳：不怕春寒、正應猶自怯衣單句。撰、戲弄之意、俗本改作賺、便落閉口韻、非。(……) 猶自怯衣單及不怕春寒、二語與前小梁州羅衣不耐五更寒、又重。向晚上、古本無昨日箇三字、然調法當五字作句、晚字官韻、若向晚與不怕春寒一句下、本調使少一句、今從諸本存之。

「不怕春寒」は「猶自怯衣單」の句と呼応している。「撰」はもてあそぶという意味で、俗本が「賺」に改めているのは閉口韻になってしまふので、まちがいである。(……)「猶自怯衣單」と「不怕春寒」の二句は前の小梁州曲の「羅衣不耐五更寒」とも重なる。「向晚」の上に、古本には「昨日箇」の三字がないが、曲調のルールでは五字で句を作ることになっており、「晚」の字は韻にかなっているし、「向晚」と「不怕春寒」とをつなげて一句にするとこの曲調としては一句欠けてしまふので、今諸本に従ってそのままにする。

毛奇齡：當日箇酬詩時、昨日箇聽琴時、總承賓白前日二字來、蓋疏前事歷數之也。諸本誤吟詩爲聽琴時、遂致假爲古本者、去昨日箇三字、則石榴花調將少一句。昨日箇向晚五字句也。又或去當日箇三字、則前二句既無所屬、昨日箇三字仍接不上。不知吟與琴字聲之誤、詩與時字形之誤、向非原本、幾乎刪盡矣。當日樓頭晚妝杏花初謝猶是怯衣單時也、如許一會月明清露間而不予顧。昨日向晚則春光已盡、不畏晚寒矣。

「当日箇」は詩の応酬をしたとき、「昨日箇」は琴を聴いたときで、ともにせりふの「前日」の二字を受けているのだ。つまりこれまでにあった出来事を説明して順番に数え上げているのである。諸本が「吟詩」を誤らって「聴琴時」としているのが、古本に見せかけるものが「昨日箇」の三字を取り去ってしまい、石榴花の曲調としては一句欠けてしまうこととなった。「昨日箇向晚」は五字句なのである。またある本は「当日箇」の三字を取り去っているので、前の二句は宙に浮いてしまし、「昨日箇」三字もうまくつながらない。「吟」と「琴」とは字声（の相似）による誤り、「詩」と「時」とは字形（の相似）による誤りであるのがわかっていないのだ。もし原本がなかったらばほとんど削りつくされてしまうところだっただろう。あの日お部屋で夕べの化粧をしたのは杏の花がしおれ始めたところで、まだひとえの衣裳では寒さに怯える時節であった。そのころでさえ月が明るく清らかな露が降りているのを物ともしなかった。が、昨日の晩ともなれば春ももう終わりなので、晩の寒さも畏れなくてもよいのである。

⑨張生が上京する日、夫人・法本・鶯鶯・紅娘は送別の宴を催す、その席上でのせりふ。曲を歌うのは鶯鶯で、満庭芳は、送別の宴があつというまに過ぎてゆき、母親がいるので張生と親しく語りあうこともできない悲しみを歌う。快活三はごちそうも美酒も、泥土のように感じてのどを通らないことを歌う。

王驥徳	第四折第三套	〔紅云〕 姐姐你不曾喫早飯、飲一口湯波
毛奇齡	第四本第十五折	〔夫人云〕 紅娘把盞者〔紅把盞科了〕

〔旦云〕紅娘呵、甚麼湯嚙得下去也〔唱〕	〔滿庭芳〕(……)
	〔滿庭芳〕〔旦兒唱〕(……)

〔夫人云〕紅娘把盞者〔紅把酒科〕〔旦唱〕	〔快活三〕
〔紅云〕姐姐你不曾喫早飯、飲一口湯兒波〔旦兒云〕紅娘呵、甚麼湯水嚙得下	〔快活三〕

王驥德：(せりふの位置についての注釈はないので引用を省く)。

毛奇齡：諸本以紅娘把盞白移此、以此白移滿庭芳曲前、則曲白不接。舉案齊眉正承把盞、泥滋土氣緊接勸食、文理瞭然、且紅繼鶯把盞、前有成例、不宜間隔。原本之妙每如此。

諸本は「紅娘、杯を受け取りなさい」というせりふをここ(＝滿庭芳の後)に移し、ここ(＝滿庭芳の後)のせりふを滿庭芳の曲の前に移しているので曲とせりふとがつかない。「舉案齊眉」(滿庭芳に見える語)が「把盞」を受け、「泥滋」「土氣」(快活三に見える語)は、食事を勧める(紅娘のせりふの)ことばとぴったりつながって、文脈は明らかである。そのうえ、紅娘が鶯鶯の注いだ杯を張生に渡す中継ぎをするのは前にも例があつて(第二本第七折「第二本第四折」)、やりとりに間が空いてはならないのだ。原本のうまいところはいつもこのようなものである。

⑩張生が上京して半年経ったが音沙汰がないことを嘆いて鶯鶯が歌う曲。

王驥德	第五折第一套	[商調集賢賓]	雖離了這眼前却在 我這心上有
毛奇齡	第五本第十七折	[商調集賢賓]	雖離了我眼前×却在××心上有

不甫能離了心上	又早×眉頭
不甫能離了心上	又早在眉頭

王驥德：雖離了這眼前謂下文之愁悶、非謂人也。直至心上有作一句讀、襯七字、首三句、大略以眼前心上眉頭之愁悶、錯綜成文耳。

「雖離了這眼前（目の前から離れても）」はこのあとに述べる愁悶のことをいうのであって、人（が目の前から離れても、ということ）をいうのではない。「心上有」まで一気に一句として読み、襯字が七字である。⁽²³⁾はじめの三句はほぼ「眼前」「心上」「眉頭」の愁悶を入りまじえて曲文を作っているのである。

毛奇齡：此懷遠詞也。雖離了眼前指人言、其上眉頭亦懷人之見於擧眉者也。俗以人上眉頭難解、遂於眼前下增一悶字、與下文愁字思量字雜見無理。不知此曲起調只宜七字一句、離了眼前心上有此實七字也。豈有悶是實字而填作襯字之理、況眼前心上俱著人言、亦元詞襲語、如關漢卿金線池劇、這厮閒散了雖離了眼底、忒憎著又上心頭、可驗。向非原本、則數百年含冤之句、無雪日矣。⁽²⁴⁾

ここは遠くにいる人と思う詞である。「目の前から離れても」というのは人を指している。「眉頭」に上るというのも人と思う気持ちが擧めた眉に表れることである。俗本は「人が眉頭に上る」というのを解りにくいと考えて、「眼前」の下に「悶」の一字を加えてしまっているが、あとの文の「愁」の字や「思量」の語に雑ざ

ているのは道理に合わない。この曲の始まりは七字一句であるべきで、「離了眼前心上有」というのが（櫛字以外の）実字の七字であることがわかっていないのだ。どうして「悶」というこの実字を櫛字を埋めるのに使う道理があるのか。「眼前」「心上」がどちらも人についていうのは、元曲の慣用句でもあるのだからなおさらである。たとえば関漢卿『金線池』劇に「あいつはとんとご無沙汰で、目で見ることはないけれど、愛しくてまた心にかぶ」とあるのが証拠である。もしも原本がなかったならば、数百年のうらみをふくんだ句は、そのうらみを晴らす日がなかったであろう。

四 注釈の検討

以上の注釈例についてより詳しく見てみよう。

⑤「心痒難撓」とする版本が多いなかで、最後の文字を王驥徳は「揉」、毛奇齡は「揉」と作って、それぞれ自説の論拠を述べている。

王驥徳の論拠は、まず朱石津本が「揉」に作ることに「元人諸劇」に用例があることである。そのうえで「撓」や「揉」が適切でない理由を挙げている。「撓」については、ここは韻字として蕭豪韻の平声であるべきで、「撓」はもととは上声と去声の音はあるものの平声は『中原音韻』にしかないため、元人の誤りであるという。しかし、『西廂記』は元曲なのであり、第一節で見たように、王驥徳はむしろ『中原音韻』を基準として校訂しているのであるから、ここで突然これは誤りだといわれても説得力に欠ける。「揉」については（ここで王驥徳が「揉」を取り上げて

いることで、この時点で「揉」の字に作るテキストがあつたことがわかるが、この字は尤候韻に属するので、「揉」と字形が似ているための誤りとされている。

毛奇齡は、これもまた元曲に用例が多いことを挙げて、「揉」の字を蕭豪韻にかなう音に読むこともできたのだと主張する。このように曲韻としての特異な音をもつ他の字の例を挙げて、むしろ王驥徳の説ではいっぽん根拠の弱かつた「揉」の字を「原本」のものと判断するのである。

意味としては「撓」「揉」「揉」のどれであっても通じるので、音律によって理由づけをしなければならぬわけである。ここで言及されている元曲の用例が実際にどれほどあるのかはわからないが、「撓」と「揉」とは『中原音韻』ではどちらも蕭豪韻平声陽に属するので、どちらかが誤りであると決定することは難しいのではないだろうか。毛奇齡も、「揉」の字でもよいという理由は述べているが、「撓」や「揉」ではいけないという理由は述べていないのである。結局、正しい文字をひとつだけ選ぶことはできないと言わざるをえない。

⑧王驥徳は、ここでは古本に従っておらず（張深之本にも「昨日箇」はない）、諸本に従っている。「当日箇」がないことについては特に注していない。つまりこの一段は張生の琴を聴いた昨晚についてのみ述べていることになる。

毛奇齡は、この曲の前にある紅娘のせりふ「須索回張生話去。小姐你性兒忒慣得嬌了、既有前日的心、那里有今日の心來（張さんに話しに戻らなければ。お嬢さまったら本当にわがまま育ちの気まぐれ。あの日の気持ちからどうして今日の気持ちが出てくるのやら）」からのつながりを考えて、せりふの「前日」を、詩の応酬（第一本第三折）をして今日の「当日箇（あの日）」と琴を聴いた（第二本第八折「第二本第五折」）「昨日箇（きのう）」⁽²⁵⁾に対応させている。あ

の日はああだった、きのうはこうだった、と順に述べているというわけである。たしかにせりふからのつながり方において「当日箇」で始まるほうがわかりやすいが、「当日箇」がなくてはならないというほどではない。毛奇齡は、琴を聴いたのが昨日であるかぎり、「当日箇」は別の日でなければならぬと論理的に考え、詩の応酬をした日まで遡ることになったのであろう。このように物語をひろく見渡すのが毛奇齡のすぐれた特徴ではあるのだが、この場合に「猶自怯衣单」と「不怕春寒」とのあいだに季節の移り変わりまでを読み取ってしまうのは無理があるのではないだろうか。「不怕春寒」はすでに寒さが和らいだからおそれる必要がないのではなく、やはり寒さを物ともしないという意味であろう。

この箇所については、注25にも述べたように、鶯鶯が張生の琴を聴いてからどのくらい時間が経っているのかが不明瞭なのだが、「昨日箇」の三字が音律から見て動かせないとすると、それにつじつまを合わせてゆくしかないということになるわけである。

⑨ 毛奇齡はここでは、紅娘のせりふに答えて鶯鶯がいう「どんな湯水とてのどを通るのですか」というせりふと曲とのつながりから、その位置を変えている。満庭芳が、別れが目前にせまり、本当は張生に「举案齐眉（お膳を眉の高さにかかげる）」して、妻としてうやうやしく食事の世話をしたいのに、母親がいるのでそれもできず、むなしく時間が過ぎて行く、と宴会のようすを歌うのに対して、快活三は、せっかくの酒もさかなも味気なく、泥土でも泥土の味があるだろうにそのような味さえ感じない、と味覚について具体的に歌うので、確かにせりふとうまくつながるといえる。さらに酒杯のやりとりの間隔という点でも前例に合っているという。

毛奇齡が、曲と白とのつながりを重視していることが窺える。⁽²⁶⁾

⑩目の前から離れたのは「愁悶」なのか、「人（＝張生）」なのか、というのが論点である。

王驥徳は、愁悶が「眼前」にあるかと思えば「心上」に、また「眉頭」に、と纏わりつくという解釈をとる。

毛奇齡は、張生は遠く離れていて眼前にいないが、そのおもかげは心のなかにあり、心を離れたかと思ふと擧めた眉に現われる、という意味にとり、「悶」の字を入れない。この曲はこのあと「忘了時依然還又、惡思量無了無休。大都來一寸眉峰、怎當他許多顰皺。新愁近來接著舊愁、厮混了難分新舊。舊愁似太行山隱隱、新愁似天塹水悠悠」と続くので、「悶」があるところをこたごたする。また「悶」のような強い意味をになった文字を襯字として用いるのもふつうではない。さらに最後に元曲の用例を挙げて、論を補強している。

「悶」が「眼前」にある、あるいは「眼前」から離れるというのはわかりにくいし、毛奇齡の論証は説得力に富むといえるだろう。

五 毛奇齡の「原本」

毛奇齡は自説の正しさを根拠づけるために「原本」に言及する。⑤のように正しい文字がひとつにしぼれない場合、⑧のように無理のある校訂をした場合、⑨⑩のように論理的にすっきりした注釈をしおおせた場合、ともに自説こそは「原本」を尊重し保存するものであると強調している。

しかし、原本は、毛奇齡の目の前に現存していたのではない。もしも現存していても原本であるがゆえにそれを尊重するのであれば、原本のテキストそのものを提示すればよいのであって、本文中のある文字が適切であることを証明するために、これほど詳細な校訂・注釈を施す必要はない。逆に言えば、ここはなぜこの文字でなければならぬか、ということの詳細に論じることができるとしなくては、原本は失われていなければならないのだ。ここにおいて追求される「原本」、毛奇齡がいう「原本」はすべて「もしも原本があるとしたらこのようであったにちがいないと毛奇齡が考えるテキスト」を指している。第二節の末尾で、毛奇齡のいう「原本」とはまさに「彼が考えたあるべき形の『西廂記』」を意味している、と述べたのはこのことである。碧本・朱本を古本として参照しつつそれを越えようとした王驥徳と比べて、毛奇齡は原本の復元を強く求めるがゆえに、逆説的にも原本を「捏造」するに至ったのだ。原本の復元が不可能であるのにあえて復元しようとするとき、そこにはすでに原本の理念化が見られる。現存する諸本から原本へと近づけることは、復元者の主観において諸本よりも論理的で秩序正しいテキストにすることでしかありえない。実は原本はそれほど論理的でも秩序正しくもなかったかもしれないのだが、だとすると復元するには及ばないテキストということになってしまおうし、テキストの正しさを判断する基準として代わるものが他にはない。そこで、論理的に説明可能なテキストを選び出し、ときには創り出して、それを「原本」と称するという転倒が起こるのである。

毛奇齡の「論定」とはこのようにして「原本」を創造する作業であった。『西河詞話』にはこういう。

西廂久爲人更竄、予求其原本正之、逐字覈實、其書頗行（卷一）。

『西廂記』が長く人々に改竄されてきたが、わたしはその原本のすがたを求めて正し、一字一字について實際と

の字であったのかを調べ、その書物はたいへん世の中に広まった。

「その原本を求めてこれを正す」とは、原本を入手したということではなく、あるべき原本のすがたへと、改竄されてしまった現在のすがたを「正す」ことではなかったか。

六 「注釈」という方法

すでに述べたように、毛奇齡は経学者である。明の天啓三年に生まれ、清の康熙五十二年に亡くなっているから、いわゆる「清朝考証学」が盛んになった乾隆・嘉慶よりはかなり早い時期ではあるが、「乾嘉の学」もこの時期に突然興ったわけではない。明末に江蘇常熟の蔵書家毛晋の汲古閣が多くの高貴な書籍を刊行したことは、古典研究の基礎資料を提供して学問の気運を高めることになったといわれているが、そのなかには『十三經注疏』や『十七史』と並んで、南曲（戯曲）集『六十種曲』も含まれている。『西廂記』は雜劇としては唯一そのなかに収められている。

漢代以来の前近代中国において学問の中心に位置するのが経学であることは言うまでもない。「注釈」されるべき書物もまずは経書であり、漢唐訓詁の学は清朝考証学においても高い評価を受け、許慎と鄭玄とは師表として仰がれている。⁽²⁷⁾しかし注釈は経書にのみ施されたわけでは決してない。史・子・集に分類される書物も対象となった。むしろ、明末清初の錢謙益による『杜工部集箋注』が、集部における「実証的な訓詁」の成果として、「後来の清儒が、『経部』の書の訓詁として行なった態度を、先取するものである」と指摘する論考もある。⁽²⁸⁾このことから、集部において集部独特の注釈の方法があったというわけではなく、その形式は経書の注釈にならうものであったことがわか

る。「いわゆる「考証学」の訓練が、さいしよ牧齋を中心として、「集部」文学の畑で行われ、のちそれが「経学」に転移した」と「予想」⁽²⁹⁾されるのも、錢謙益は、「経」研究の実践としては、何の業績も示していない」とはいえ「漢儒の方法を推重」⁽³⁰⁾していたのであるから、その方法をもって詩の注釈を行なったということであろう。また、清の四庫全書館において「詩注」の典型とされたのは『文選』李善注であったというが、⁽³¹⁾李善注は、文字や語句の訓詁と用例を並べてゆくのみで解釈をしない、ゆえに注をつけた特定の文脈における意味は結局よくわからないままということもあるような、より徹底した「述而不作」の方法であるとさえいえる。

このように見てくると、すでに王驥徳の校注の形式が、きわめて経書の注釈に近いものであることに思っていたる。第一節に引用した「凡例」の一条にも、

一、注、與註通。古注疏之注、皆作注、今從注。

とあった。王驥徳自身が、『西廂記』の校注を「注疏」の「注」のようなものと認識していたことがわかる。また、凌濛初本の「西廂記凡例十則」のなかには、

一、近有改竄本二、一稱徐文長、一稱方諸生、徐贗筆也。方諸生、王伯良之別稱。觀其所引徐語、與徐本時異同。王即徐鄉人、益徵徐之爲譌矣。(……) 王伯良儘留心于此道者、(……) 而又大似村學究訓詁四書(如首某句貫下、後某句承上、某句連上看、某句屬下看之類)⁽³²⁾、爲可惜耳。

と、王驥徳が曲の句と句とのつながりをしきりに解説するのを批判して、田舎字者が「四書」の訓詁を説くようだという一条がある。

王驥徳・毛奇齡はともに、文字の訓詁を示す「A、B也」「A、猶B也」「A、BA之A」、音注である「A音B」、

本文中の語句を引いてその意味を敷衍する「云……(也)」「……之意也」、他の版本との異同を指摘する「A、本或作B」「A、本亦作B」あるいは「俗本……者、誤也」、文脈を明らかにする「上既言……、此又説……」など、注疏にあるような形式を注釈の基本として用いている。また、いわば王驥徳の「注」をふまえながら毛奇齡は「疏」を書いた、と擬えることもできよう。

しかし注釈に、本文テキストへの批評も織り込まれていることは、先に引用した箇所からも窺うことができる。ただし王驥徳は控えめで、一句を引いては「語簡而俊也」、「語殊拙」、「欠雅」などとひとこと評するだけである。それに比べて毛奇齡は自分の緻密な読解を提示し、その解釈はときに、あまりに理に落ちるきらいがあるものの、一般には前後の文脈をひろく見渡していて説得力に富んでいる。

特に毛奇齡について注目されるのは、もはや本文に「文字として書かれていること」だけではなく、「文字として書かれてはいないが読み取れること」をつまり「隠されていること」を読んでいるということである。たとえば、第一本第四折を見てみよう。この折は、張生が鶯鶯に会いたがために和尚に頼んで一緒に法要を営むことにも関わらず、その法要の場であるが、まず、僧侶たちが続いて登場した張生が次のように歌う。

梵王宮殿月輪高、碧琉璃瑞烟籠罩、香烟雲蓋結、諷呪海波潮、幡影飄飄、諸檀越盡來到(双調・新水令)。
法要を営むお堂の様子を描写したあとの「檀家のかたがたはみんなそろった」という一句について、毛奇齡は、
諸檀越句暗起鶯未至之意、最妙。

「諸檀越」の句は、暗に鶯鶯がまだ来ていないことを提起していて、たいへんうまい。

と評している。張生はひたすら鶯鶯に会うのを楽しみにしていることから、その「諸檀越盡來到」ということばの裏

に、「諸檀越」はぞろぞろやってきたが、鶯鶯はまだ来ない、と待ち遠しく思う張生の気持ちをも、毛奇齡は読み取っているのである。また、

參釋曰、(……) 月影瑞烟是實拈句、雲蓋海潮春雷風雨是借擬句。

參釈して曰く、月影と瑞烟はこの場実際にあるものを選んで作った句であり、「雲蓋」「海(波)」「潮」「春雷」「風雨」⁽³³⁾はそれらを借りてなぞらえた句である。

のように、語句について語学的知識を超えた説明も加えられる。張生が焼香しながら歌う曲(沈醉東風)は、前半は先祖の霊にささげるまじめな祈りだが、後半は鶯鶯との密会成就の祈願である。これに対しては、

禱語最莊、暗禱語最諧、故妙。

祈りのことばはたいへん莊重であり、こっそり祈ることばはたいへんユーモラスであるがゆえに、うまいのだと評する。そのあと、いよいよ鶯鶯が登場すると、張生が歌うには、鶯鶯の美しさに和尚を始めとして(「大師年紀老、法座上也凝眺」)居並ぶ僧侶たちはぼーっとなり、檀家も大騒ぎ、わたしは心乱れてむずむずする(引用⑤はこの箇所)、鶯鶯はうぐいすのような声で泣き、花に滴る露のような涙を落とす、「大師難學、把箇發慈悲臉兒蒙者」(……)と続くが、毛奇齡はこの箇所について次のように評する。

參釋曰、初二大師凝眺、後又云難學、似矛盾、不知以凝眺之師能假覆以慈悲之臉、故難學也。

參釈して曰く、はじめに大師がぼんやり眺めているといい、あとでまねができないというのは矛盾しているようだが、(そう思うのは)ぼんやり眺めている師は慈悲深い顔つきでそれをおおいかくすだけの芸がある、だからまねできない、ということなのを知らないからだ。

みんなが見とれていているが、それでも和尚だけは表情をとりつくりつていることを指摘する精密な読解である。

この種の読解は、あるいは深読みに類するものかもしれない。⁽³⁴⁾が、再び「原本」の追求と合わせて考えてみよう。毛奇齡は校訂・注釈という方法によって何をなっていたのか。それは、テキストとのあいだの隔たりを解消することではないだろうか。

七 隔たりの解消

古い書物は、伝承されるうちに誤写・誤刻が生じる。時間が経つうちに読解が困難になり、後人に改変されることにもなる。書物はこうして、その本来のすがたを失ってゆく。正しく読み取るうにもテキスト自体がすでに変形を被ってしまっている。そこで可能なかぎりの資料を集めてつきあわせ、原本テキストの復元が行われる。そのようにしてできるかぎり原本に近づけた信頼できるテキストを作ったうえでなければ、テキストを読解することができない。できるように考えるのが、中国の伝統的な学問であった。というのも、経学においては、「聖人の意図」が記されているテキストであったからである。経書の校訂・注釈は、そこに書かれているはずの聖人の意図を正しく読み取ることを目的としている。テキストが本来のすがたを失っていてはそこへたどり着けない。経学者たちは、原本においては確かに聖人の意図が顕現していたはずであるという理念にささえられつつ、時間の経過によって生じた過去と現在との隔たりを踏みこえてそれを解消し、過去に存在した純粹な原本を現在において回復しようとした。このようにして信頼できるテキストを創り出したうえで（それは現存しないのだから創り出すしかない）、その信頼性の根拠を

示すとともに、難解な古い言語を読解可能にする——その作業が、校訂・注釈である。

ここから「聖人の意図」という最終目的を取り去れば、原本そのものの追求が残る。毛奇齡が経書ならぬ『西廂記』において行なったのは、この作業——原本を復元（＝創造）し、そのテキストを正しく読解することだったのである。まず正しいテキストがないと始まらない。それは、現在では失われてしまった過去のテキストを、過去に存在したままに蘇らせることを装いながら、実はいまだ存在したことのないより完全な未来のテキストとして創り出すことだったのでないだろうか。先に述べたように、あるテキストを校訂してそれを原本に近づけることと、より優れたテキストにすることは必ずしも一致しない。しかしこれが一致するように見えることが、「古典」の条件なのかもしれない。

そして注釈は、その読解によってテキストの正しさを根拠づけるものだったのでないだろうか。それは、難解な箇所の意味を説明するだけではなく、校訂ののち原本にもっとも近いものとして選ばれた本文テキストがいかに優れているかを示す手段にもなっているのだ。「原本」が、目の前に現存する諸本とちがって、復元されるべく隠されていたように、優れたテキストは、その意味を表層から遡るべく隠しもっている。注釈は、文字として書かれていること（＝表層）から意味の深層へと遡及して隠されていた意味を明らかにする読解によって、選ばれたテキストを特権化／古典化してゆく。

毛奇齡はその校訂・注釈によって、隠されていた「原本」との隔たりを解消して、彼の主観における「原本」テキストとその意味——二つの隠されていたものを獲得したのである。しかし、そもそも「原本」との隔たりもその解消も、原本を現存する諸本とはちがうものとして虚構する「原本の理念化」から生じたのである。真の原本はその隔た

りさえ計測不可能なものとして、とうに失われていたのではないだろうか。

おわりに

しばしば指摘されるように、『西廂記』は、元雜劇の「代表作」といわれるにもかかわらず元雜劇としては破格である。これは奇妙なことにも思われる。しかしながら、一方では雜劇として破格であり形式（特にその長さ）としてはむしろ南戲に近いものの、他方ではやはり雜劇のルールに則っており語彙も独特であって南戲とは異なるからこそ、『西廂記』は明代の「南戲の全盛期を生きのびて」⁽³⁶⁾元雜劇の「古典」となることができたのではないか。明の万曆三年一六一五刊、後集は翌年刊）も出版される。王驥徳本が、南戲に紛れている『西廂記』をあくまでも雜劇として校注した本として刊行されたのは万曆四十二年（一六一四）、ちょうど同じころである。⁽³⁷⁾

ある書物が「古典」となるためには、その書物が、親近感をいだかせながらも、かといって何の助けもなく読めるわけではないという「隔たり」を有することが必要なのではないだろうか。注釈なくしては読解が困難であるが、注釈の助けを借りれば楽しむことができる書物。古典を古典たらしめているのは、「注釈」なのである。

1 使用テキストは次のとおりである。

王驥徳本：『新校注古本西廂記』五卷、民国十八年（一九二九）北平富晋書社東来閣書店用万曆四十二年香雪居刊本石印影印。

西廂記の「注疏」

毛奇齡本：『西廂記』五卷、民国十六年（一九二七）武進董氏誦芬室石印重刊。

2 「近藤、一九八七」「花間集」の提要をめぐって」は、乾隆年間、四庫全書館が、収集した書物を分類するにあたって、初めて集部に「詞曲類」を設けたことを指摘して次のように述べる。

とはいえ四庫全書にいわゆる「詞曲類」の中身を見ると、さらに別集・総集・詞話・詞譜詞韻および南北曲の五つの属に分けられるものの、「南北曲之属」に著録されたのは、明の沈德符の『顧曲雜言』一卷、康熙五十四年勅撰の『欽定曲譜』十四卷、および『中原音韻』二卷のみで、「曲文は録さない」（「詞曲類」叙）のであるから、「詞曲類」は実質的には「歌詞類」と大差がないようなものである（二〇〇頁）。

3 「傳田、一九六五」冒頭（九三〜九四頁）から、この時期の『西廂記』の出版状況についての記述を引用しよう。

雜劇西廂記の版本は非常に数が多い。今日伝存しているものには、明版が約四十種、清初のもの数が数種あり、さらに金聖嘆評改第六才子書の諸版をいちいち数え加えると、その合計は百に近い数になる。

ところで明版約四十種のうち、最古の弘治十一年（1498）刻本と、嘉靖四十五年（1566）刊の雍熙楽府に載っている曲文とを除けば、他はすべて明末万曆以降の刊刻になるものである。（……）

一般に万曆年間は坊刻——民間の営利出版事業が飛躍的な発展を見た時代であった。医書と並んで、流行の俗文学——戯曲・小説の類の需要が多く、とりわけ西廂記は戯曲専門の書林が競って刊刻した、いわば射利の切り札的存在であった。

一方またこの時期には、すでに過去のものとなりつつあった元劇に対する関心が文人戯曲作家の間で昂まり、心ある人々の手で一連の雜劇選集の蒐集、覆刻が行なわれた。（……）

西廂記についても、これを北劇とみる本格的な校訂は、やはり万曆の後半に始まる。自らも戯曲作家であり、自信にあふれた議論でそれまでの坊刻本になかった新しいスタイルを作り出し、後続の文人校訂本に多大の影響を与えた王驥徳の新校「注古本西廂記は、万曆の四十二年（1614）に出されたが、これは元曲選前集の刊行の前年であり、また趙琦美がその鈔校を

はじめた年にもあたる。

4 碧筠齋本と朱石津本とはともに現在では失われているので、王驥徳本や徐渭批評本の引用によって部分的に復元できるだけである。王驥徳本が、この二種の本文が同一であるときに「古本」と称するということは、同一でないことも当然あるわけ、その場合はどちらかが選ばれる（あるいは別本を採用）ことになる。王驥徳の校訂方法は、当時存在した特定の本を底本とするのではなく、このような「古本」を基準とする点が特徴的である。王の師である徐渭は、「余所改抹悉依碧筠齋真正古本」として、碧筠齋本のみを「真正なる古本」と見なしている。

5 原文では細字双行。

6 「田中、一九五二」九八〇九九頁。

7 原文では細字双行。

8 「傳田、一九六五」（一〇四頁）は、せりふなど曲律とはとくに関らない箇所についても、なくもがなの改変があると指摘して、次のように述べる。

文人校訂本として濛濛初とともに名高いのは王驥徳本だが、この本文はよく見ていくと随分恣意的な書き換えをやっている。（……）王驥徳の拠った嘉靖二十二年（1553）刊の碧筠齋本がすでにこうなのか、あるいは王驥徳の改竄か知る由もないが、こういう味のない文章が、かえって後統の文人たちの気に入って、張深之本、金人瑞本、毛奇齡本、呉蘭修本（すなわち桐華閣本、道光刊）などに受け継がれて、他の諸本ときわだつた差異のある一系統を作り出している。

王驥徳本を「案頭系」と見なしたうえでこのような見解に対し、「田中、一九七七」は第四章ノ三、注54（四三六頁）において以下のように論じる。

王伯良本の所謂「改竄」が『曲律』を基準としたものであるとすれば、これはやはり上演（少くとも清唱）を意識したテキストであることは否定できない。（……）又、その所謂「改竄」なるものも通行のⅡ・Ⅲ群テキストの字句をⅠ群Ⅰ群にも

どしている場合が相当あり、すべてが恣意的な改竄とはいえない。弘治本と合う場合も多く、明初以来の宗族演劇の場（北劇の流入ルート）で培われた古本の流れをくむ点があると見てよいと思う。

9 毛奇齡本の各巻頭には「西河毛姓（字大可）論定（并参釈）」「丸括弧内は細字双行」と記されている。姓は、後に改めた名であるが、ふつうは奇齡で知られている。

10 「田中、一九五二」一〇三頁。

11 碧本については「傳田、一九七〇」一九頁。朱本についても確認済み。

12 毛奇齡本は本文全体を巻一（第一本）から巻五（第五本）に分け、さらに各巻を楔子を除いて通し番号で折に分けている。すなわち、

巻一 第一本： 楔子 第一折 第二折 第三折 第四折

巻二 第二本： 第五折 楔子 第六折 第七折 第八折

巻三 第三本： 楔子 第九折 第十折 第十一折 第十二折

巻四 第四本： 楔子 第十三折 第十四折 第十五折 第十六折

巻五 第五本： 楔子 第十七折 第十八折 第十九折 第二十折

という構成になっている。この「折」番号だけでは、各本を第一折から始める版本のどの箇所当たるのかわかりにくいので、以下、凌濛初本を底本とする王季思校注・張人和集評『集評校注西廂記』（上海古籍出版社、一九八七）によってその箇所を「」内に示す。

13 これについては「田中、一九四九」（一三四～一三五頁）が検討して、「これを張生の参唱曲とすることは許されない」と結論している。ちなみに驚鶯の歌とするのは毛奇齡本のほかには、凌濛初本、張深之本、西廂会真伝本などがあるが、張生の歌とする本のほうがずっと多い。

14 ①と②とはどちらも「賀聖朝」曲の有無を問題としており、毛奇齡はこの曲を保存している。王驥徳本や張深之本にはこの曲がない。王驥徳は注釈でその理由を述べているが（ここは中呂調の一套であるが「賀聖朝」は黄鍾宮の曲で、字句もこの曲の句法に合わない、意味も不明瞭である、等々の理由から、後人による竄入であろうと推測する）、「田中、一九五二」（九七頁）は「王氏の処置は明らかに誤りである」と結論している。

15 この箇所のみ「元本」に作る。

16 『西廂記』の版本の本文系統については田仲一成氏が「田仲、一九七七」以来の論考（本稿「参考文献」参照）において詳論している。ここでは「田仲、一九八六」により、

I 群 古本系：凌初成本、余濂東本。

I' 群 準古本系：弘治本、雍熙樂府本。

II 群 修訂古本系：王伯良本（＝王驥徳本）。

II 群 閩本系：無窮会本、繼志齋本。

III 群 京本系：起鳳館本、容与堂本、陳眉公本。

III 群 修訂京本系：張深之本、西廂会真伝本。

の明代諸本を選んで対校した。ここで「古本系」などと用いられている「古本」は、もちろん王驥徳のいう古本ではなく、「閩本」「京本」とあわせて繁邁碩人本の眉欄の校語が用いており、田仲氏が諸本の系統を分類するてがかりとしたものである。なお、諸版本は田仲氏蔵複写本を複写させていただいた。

17 「田中、一九五二」一〇三頁。

18 同前。

19 同前。

- 20 同前、一〇三〜一〇四頁。
- 21 同前、八九頁。
- 22 王驥徳の注は、各套末にまとめて曲牌ごとに載せられている。毛奇齡の注は、本文中の隨所に差し挟まれている。概して毛奇齡の注のほうが長く詳しい。また毛奇齡の注には、最後に「參釈曰」と始まる注がついていることが多いが、それ以外の注とどのように区別されているのかは不明である。
- 23 王驥徳本の本文は襯字を小さくして区別しており、この一句のうちでは「了這」「悶却在我這」の七字である。
- 24 第二折梁州曲。『元曲選』などでは「這厮闌散了雖離我眼底、忒憎著又在心頭」。
- 25 琴を聴いたのが果たしてこの前日（＝昨日）なのかどうかは、物語の展開をみるともっと時間が経っているようで疑問が残るが、王・毛二氏はその前提のもとに論じている。第三本楔子は鶯鶯のせりふ「昨夜琴を聴いてから」で始まるが、凌濛初本はこれを「あの夜に琴を聴いてから」としている。
- 26 ⑨と⑩については、凌濛初本を底本とする王季思校注・張人和集評『集評校注西廂記』（上海古籍出版社、一九八七）も、毛奇齡の説を採用して本文を改め、その旨注記している。
- 27 「戸川、一九八五」13「許慎と鄭玄」。また、10「儒教と経学」。
- 28 「吉川、一九六五」『全集』十六、一一七〜二〇頁。
- 29 同前、一三四頁。
- 30 同前、一一六頁。
- 31 「近藤、一九八七」詩注の難きこと「一二五頁。
- 32 原文では細字双行。
- 33 「春雷」「風雨」は次の駐馬聴の曲中の語。

34 毛奇齡が注釈に織りまぜている批評は、あくまでも本文に即した緻密なもので、金聖嘆に代表されるような饒舌で感情的であると同時に傍観者的な批評とは全く趣きが異なる。

ところで、本文に即してしかも「隠されていること」を読み、ときには登場人物に感情移入する毛奇齡の説解は、どこか「近代的」ではないだろうか。それはおそらく、近代における文学作品の説解が、テキストの表層から隠されていることを読む営みとされてきたからだろう。読むべき意味を隠しているテキストが「文学」なのである。

35 「傳田、一九六五」九五頁。

36 「廣瀬、一九九五」。

37 注3参照。ちなみに、『西廂記』には、伝存する最古の版本である弘治本（二四九八）にすでに「釈義」という注釈（典故の指示を主とする）が付けられている。他にも万曆間に、語釈・音注・校語・評語を付けた版本は多いが、前後の文脈のつながりを指摘するような注釈は王驥徳に始まるといつてよいだろう。

〔参考文献〕

狩野直喜 中国哲学史（岩波書店、一九五三）

近藤光男 清詩選（集英社漢詩体系第二十二巻、一九六七）

近藤光男 清朝考証学の研究（研文出版、一九八七）

田仲一成 十五・六世紀を中心とする江南地方劇の変質について（五）（東洋文化研究所紀要七二、一九七七）

田仲一成 明末文人の戯曲観——『三先生合評元本北西廂』における「湯若士」評の方向——（東洋文化研究所紀要九七、一九

八五）

田仲一成 明初以来、西廂記の流伝と分化——碧筠齋本を起点としての一考察——（伊藤漱平教授退官記念中国学論集、汲古書

西廂記の「注疏」

東洋文化研究所紀要 第三百二十九冊

院、一九八六)

田中謙二 「西廂記」板本の研究(前篇)(ヒブリア一、一九四九)

田中謙二 「西廂記」諸本の信憑性(日本中国学会報二、一九五二)

傳田章 万曆版西廂記の系統とその性格(東方学三一、一九六五)

傳田章 明刊元雜劇西廂記目錄(東洋学文献センター叢刊一一、一九七〇)[増訂版は汲古書院、一九七九]

戸川芳郎 古代中国の思想(放送大学教育振興会、一九八五)

濱口富士雄 清学成立の背景について(東方学五八、一九七九)

平岡武夫 經書の伝統(岩波書店、一九五二)

廣瀬玲子 戯曲 本色 文学——明代後期の戯曲評論——(東洋文化研究所紀要二二七、一九九五)

吉川幸次郎 錢謙益と清朝「經学」(京都大学文学部研究紀要九、一九六五、のち『全集』卷十一)

蒋星煜 《西廂記》の文献学研究(上海古籍出版社、一九九七)

張新建 徐渭論稿(文化藝術出版社、一九九〇)