

戯曲 本色 文学

— 明代後期の戯曲評論 —

廣瀬 玲子

はじめに

中国の戯曲において、二つの大きな区分がある。北曲／南曲、そして元曲／明曲。しばしばこの二つの区分は重ね合わされてきた。北曲＝元曲（元雜劇）／南曲＝明曲（明伝奇）。この重ね合わせは、もちろん、大雑把に言うところ、という条件付きであり、⁽¹⁾元代にも南戯が存在し、明代にも雜劇が上演され制作されたことは、決して無視されているわけではない。

しかし、中国戯曲の「黄金時代」として元代が語られるとき、それが「雜劇」の隆盛を指していること、さらに、文学史上「元雜劇」が戯曲の内の最高のものと評価されてきたことは疑いない。明曲は常に、元曲の次にやってきた、元曲に及ばないものとして言及されるのである。

試みに元代をとりあげよう。南戯ではなく雜劇に注目が集まっている主な理由は、何といたしても「作品が多く残っているから」であろう。元代の南戯は、題目は伝わっているものの作品自体はほとんどが失われ、残っているものも明人が改変してしまつて⁽²⁾いる。それにひきかえ雜劇は、『元曲選』というアンソロジーが、百種を収めて今に伝わっているのである。作者と作品のリストである『録鬼簿』も、同時代の「証拠」としてその繁栄を裏付けているではないか。

だが、待つてほしい。『元曲選』が刊行されたのは明代もすでに万暦年間であつた。「この頃には元人の雜劇を、選刊行した叢書が、踵を接して世に出た。うち最も集大成の実をあげたのは、臧晋叔の『元曲選』またの名は『元人百種曲』であつて、この書一たび出でてよりは、この本のみひとり世に行われ、清を経て今に及んでいる。」⁽³⁾そして、『元曲選』所収の戯曲が、臧懋循による改変を経ており、元代のすがたを失つて⁽⁴⁾いること、『元曲選』をもつて「元曲」を語ることの愚、は繰り返し指摘されている。しかし、それは決して元雜劇の理想化を弱めることにはならず、明人の手が入る⁽⁴⁾前の純粹な「元」雜劇⁽⁴⁾元刊本が広く知られるに及んでは、その読みにくさも民間性・演劇性の裏付けとなり、明刊本に対する優位が主張されるのである。⁽⁵⁾

元代に、元刊本の三十種の他にも数多くの雜劇が作られたこと、それは確かに事実であろう。けれども、同時に戯文が作られていたことも、上述の通り劇目が示している。その数から考えて、作品が残存していないからといって、元代には雜劇に圧倒されて衰退して⁽⁶⁾いたとは断定できないのではないだろうか。元代には、雜劇も戯文も、ただ存在していたのであろう。「黄金時代」「盛衰」などといった抽象的な物語は、すべてあとから付加されていく。⁽⁷⁾「文学史」の構想とともに。

本稿は、戯曲について理念が語られ評価が下され、しかもそれが今に伝わるうちの最も古いもの、明代嘉靖・万暦年間の戯曲評論の中に、「文学史」を成り立たせている「力」を探つてゆく。それは、北／南、自然／人為、素朴／修飾、そして本色／文采という対立とともに立ち現れるであろう。

論述にあたっては、徐渭（一五二一—一五九三）『南詞叙録』⁽⁸⁾を読むことから始めたい。『南詞叙録』は、排印本ならば十五頁足らずの短い著作である。内容は、三つの部分に分けることができる。まずは、南曲の歴史、南曲の特色、作家・作品論（散曲も含む）などを記した部分がある。⁽⁹⁾次に、突然、術語・方言の語釈をする部分に入る。そして最後は、「宋元旧篇」「本朝」と分けた南戯の目録である。⁽¹⁰⁾従来、『南詞叙録』は、南曲に関する最初のまとまった論著とされ、民間芸術であるためにそれまで文人に鄙視されていた南曲に光を当て、正当な評価を与えた、と言われてきた。⁽¹¹⁾本稿は、先ずこの定説を検討し直してみたい。

また、徐渭の「戯曲理論」の中心として必ず言及されるのが、「本色論」である。⁽¹²⁾確かに「本色」という語は、徐渭のそれを含む嘉靖・万暦期の曲論の多くに登場し、戯曲・散曲の作品やその中の一部分を形容する。だが、それらは、そこから「本色論」なるものを抽出できるほど体系的ではない。それを一つの「論」にまとめようとするのではなく、「本色」ということば（隠喩）が用いられること自体に注目してもよいのではないだろうか。「文学史」の上で「本色」が価値あるものとされるのは、「本色」によって「文学史」が成り立っているからではないだろうか。

一 失われた「正音」

『南詞叙録』¹³の中から、先ず北曲／南曲を比較しているところを見てみよう。

今之北曲、蓋遼金北鄙殺伐之音、壯偉很戾、武夫馬上之歌、流入中原、遂爲民間之日用。宋詞既不可被絃管、南人亦遂尙此、上下風靡、淺俗可嗤。然其間九宮二十一調、猶唐宋之遺也、特其止於三聲、而四聲亡滅耳。至南曲、又出北曲下一等、彼以宮調限之、吾不知其何取也。〔3〕

今日の北曲は、思うに、遼や金などの北方僻地の殺伐とした音楽であり、雄壮で粗暴な、馬上の武人の歌が、中原に流れこんで、そのまま民間で用いられるようになったものである。宋詞はすでに絃・管楽器の伴奏をつけることができないので、南方人は北曲をとるとんで、上も下もなびき従っているが、これは浅はかでおかしなことだ。しかし、北曲に九宮二十一調があるのは、唐・宋の遺物である。ただ、三声しかなくて四声が滅びてしまった（という違いがある）だけである。南曲に至っては、さらに北曲より一ランク下であつて、それを宮調によつて律しようとすることは、わたしには根拠があるとは思えない。

北曲が異民族の音楽で尊ぶに足りないことを述べたあとで、しかし、「宮調」という「唐宋之遺」がある点では南曲よりも等級が一つ上だ、というのである。北／南、そして「宮調」「四声」に言及する別の一段を見てみよう。

南之不如北有宮調、固也。然南有高處、四聲是也。北雖合律、而止於三聲、非復中原先代之正、周德清區區詳訂、不過爲胡人傳譜、乃曰中原音韻、夏蟲井蛙之見耳。〔6〕

南曲が北曲の宮調があるのに及ばないのは、全くその通りである。だが南曲にも優れた点があつて、四声がそれである。北曲は音律には合うが三声しかなく、中原の昔の正しさではもはやない。周徳清が一つ一つ細かく正したのも、胡人のために譜をさざけただけであつて、それを『中原音韻』と名付けるとは、夏の虫・井中の蛙のように見聞がせまいことだ。

北曲は「宮調」（音階）があるために、南曲よりも上位にあることが、ここでも繰り返されている。だがその北曲さえも、すでに「中原先代之正」からは遠く隔たつてしまつており、「胡人」の「北鄙殺伐之音」である。だから中原にあつてもはや「中原の」音と呼ぶにふさわしくはない、というのである。ここで南曲は確かに「南有高処、四声是也」と、優れた点があることを認められている。そしてそれもまた、「四声」という古いもの、正しいものを残しているというのが理由なのである。異民族によつて中国の古い正統な音楽が失われた、という認識が、かえつてもともと「正統」ではなかつたはずの「南」に「四声」が残っている、ということに気付かせた。しかし、それは南曲の消極的な承認でしかない。

有人酷信北曲、至以伎女南歌爲犯禁、愚哉是子。北曲豈誠唐宋名家之遺。不過出於邊鄙裔夷之偽造耳。夷狄之音可唱、中國村坊之音獨不可唱。原其意、欲強與知音之列、而不探其本、故大言以欺人也。〔8〕

北曲をひどく信奉して、妓女が南曲を歌うのを禁制を犯すことのように考える人がいるが、愚かなことだ。北曲だとて、どうして本当に唐・宋の名門の遺物などであろうか。所詮、辺境の異民族の偽造（つくりもの）にすぎないのだ。夷狄の音楽は歌つてもいいのに、中国の村里の音楽は決して歌つてはならないのだろうか。その意（ところ）をおしはかつて言うと、無理やり知音の列に入ろうとして、根本まで遡つて考えずに、ことさらに大きな

こと言つて人をだましているのである。

ここにおいても、北曲が「夷狄之音」であるという前提のもとで、南曲嫌いの人が批判され、南曲がひかえめに容認されている。逆に、南曲の容認は、北曲をおとしめたあとにしか可能ではないようだ、とも言えよう。

失われた古い音楽を惜しむ、次のような一段もある。

中原自金元二虜猾亂之後、胡曲盛行、今惟琴譜僅存古曲。餘若琵琶、箏、笛、阮咸、响箏之屬、其曲但有迎仙客、朝天子之類、無一器能存其舊者。至於喇叭、唢呐之流、并其器皆金元遺物矣。樂之不講至是哉。〔9〕

中原は、金・元という二つの異民族が世を乱してから、胡曲が盛んに行われたので、今日では琴の楽譜だけにしか古曲が残っていない。それ以外の、琵琶・箏・笛・阮咸・响箏などは、その曲に「迎仙客」「朝天子」などがあ
るだけで、古い曲を保存し得ている楽器は一つもない。喇叭・唢呐の類に至っては、楽器自体がどちらも金・元
の遺物である。音楽がきちんと受けつがれていないこと、ここに至っているのだ。

以上見てきた個所においては、徐渭は決して南曲を擁護しているわけではなく、今日の北曲も南曲も、かつて存在
したはずの理想の音楽ではすでないことを、ひたすら嘆き悲しんでいるのである。『南詞叙録』の三つの部分のうち
第一の「論述」の部は、次のように終わる。

聽北曲使人神氣鷹揚、毛髮洒淅、足以作人勇往之志、信胡人之善於鼓怒也、所謂「其聲嚆殺以立怨」是已。南曲
則紆徐綿渺、流麗婉轉、使人飄飄然喪其所守而不自覺、信南方之柔媚也、所謂「亡國之音哀以思」是已。夫二音
鄙俚之極、尙足感人如此、不知正音之感何如也。〔27〕

北曲を聴くと、人は精神がただけだけしくなり、髪の毛まで肅然として、勇ましく進んでゆく気持ちになる。これ

はまことに胡人が人を鼓舞するのがうまいからで、いわゆる「その声嚙殺にして以て怨を立つ」なのである。南曲はゆるやかにのびて、なめらかで美しく、人はふわふわした気持ちになって、守っているものを失つても気がつかない。これはまことに南方のやわらかい美しさであつて、いわゆる「亡国の音は哀しみ以て思う」なのである。そもそもこの二つの音楽は鄙俚の極みであるが、それでもなおこんなに人を感動させるのであるから、「正音」がどんなに人の心を動かしたとか、想像もつかない。

北曲と南曲それぞれの特徴が比較対照され、ここではもはや「二音」の間の格の違いは問題にされない。それらは「正音」の前ではどちらも「鄙俚之極」なのである。これは果して、顧みられなかつた南曲を高く評価した言述なのだろうか。徐渭にとつて、今日目の前にあるいは耳元にある「曲」は、すでに「正音」から隔絶して⁽¹⁷⁾おり、二次的な意味をもつものでしかない。しかし、とにかく、いま／ここにはその「二音」しか残されていない。南曲を語るときにも、この「現実」が常に徐渭の前にはある。一種の開き直りのうちに、南曲は語られるのである。そしてそのとき、「本色」が登場する。

二 「本色」という切り札

南曲の、具体的な作品について述べる一段を見てみよう。

南曲固是末技、然作者未易臻其妙。琵琶尙矣、其次則翫江樓、江流兒、鶯燕爭春、荆釵、拜月數種、稍有可觀、其餘皆俚俗語也。然有一高處、句句是本色語、無今人時文氣。〔14〕

南曲はもともとつまらない技芸だが、作家にとつて、うまいと言えるレベルに達するのは容易ではない。『琵琶記』はすぐれている。次いで『柳耆卿花柳翫江樓』『陳光蕊江流和尚』『詐妮子鶯燕爭春』『王十朋荆釵記』『蔣世隆拜月亭』などの数種はいささか見るべきものがあるが、その他はすべて俚俗の語である。しかし一つ優れた点がある。それは一句一句すべて「本色」の語であり、今の人のような時文（八股文）的ないところがないことである。『南詞叙録』の第三の部分が南戯の目録であることは上述したが、右の引用中に挙げられた六種の劇目は、皆その「宋元旧篇」に見える。このように、南曲のみを論じる場合にも「南曲固是末技」という前置きが付き、六種を除いては「其餘皆俚俗語也」と一括りにされる。しかしそんな南曲にも、一つよいところがあつて、それが、句句すべて「本色語」で今人のような「時文氣」がないところである、というのだ。したがつて、ここで「本色」ゆえに価値を認められたのは、明代の南曲ではなく、「宋元旧篇」のリストに挙げられた南曲を指すといえるだろう。それでは、「時文氣」とは具体的には何なのか。いつから南曲は変質してしまつたのだろうか。

以時文爲南曲、元末國初未有也。其弊起於香囊記。香囊乃宜興老生員邵文明作、習詩經、專學杜詩、遂以二書語句句入曲中、實白亦是文語、又好用故事作對子、最爲害事。夫曲本取於感發人心、歌之使奴童婦女皆喻、乃爲得體。經子之談、以之爲詩且不可、況此等耶。直以才情欠少、未免輾補成篇。吾意、與其文而晦、曷若俗而鄙之易曉也。〔15〕

時文で南曲を作ることにはまだなかつた。その弊害は『香囊記』から始まつたのだ。『香囊記』は、宜興の老生員邵璨の作である。『詩經』を習い修め、専ら杜甫の詩を学んだ結果、この二書の語句を共に曲の中にとり入れ、せりふまでが書きことばで、しかもよく故事を用いて対句を作つたりするとあつては、全く台無しだ。

曲というのは、本来、人の心を揺り動かすのが取り柄なのであって、これを歌えば奴僕も子供も婦人も娘も皆がわかつてこそ正しいあり方だといえるのである。経学や諸子百家の談話など、それで詩を作るのでさえよくないのに、ましてや曲を作るなど、とんでもない。結局は、才能と感情とが足りないために、できあいのものを集めて一篇に仕立てあげることしかできないのである。わたしの考えでは、文飾に満ちて意味がわかりにくいくらいなら、卑俗でわかりやすい方がいいと思う。

香囊如教坊雷大使舞、終非本色、然有一二套可取者、以其人博記、又得錢西清、杭道卿諸子幫貼、未至瀾倒。至於效顰香囊而作者、一味孜孜汲汲、無一句非前場語、無一處無故事、無復毛髮宋元之舊。三呉俗子、以爲文雅、翕然以教其奴婢、遂至盛行。南戲之厄、莫甚於今。〔16〕

『香囊記』は、教坊の雷中慶の舞のようなもので結局のところ「本色」ではないが、組曲に一つ二つ評価すべきものもあり、作者が博覧強記である上に錢西清・杭道卿らの助けもあつたので、何とか破綻を免れている。『香囊記』を下手にまねしたものは、あまりに（典故を用いるのに）一所懸命で、一句としてどこかで使われた言いまわしでないものはなく、一個所として故事が盛りこまれていないところはなく、宋・元の古いがたは毛筋ほども残っていない。三呉の俗人たちがそれを文雅だと思つてこそつて奴婢に教えたため、盛んに行われるに至つたのだ。南戲の災厄は、今日ほどひどかつたことはない。

南曲は元末明初までは、「末技」とはいえ「得体」であり「本色」であつた。そこへ『香囊記』が登場して、「弊」が起こつてしまつた、というのである。それは、『詩經』や杜甫の詩の語句を曲の中に使つたり、せりふという「話しこ

とば」を「書きことば」で書いたり、故事を用いて対句を作ったりした、聴いても意味がわからない戯曲、つまり、戯曲というジャンル本来のあり方から離れた作品（非―本色）とされている。「時文」という別のジャンルによって変質させられているというわけだ。しかし『香囊記』は、「本色」ではないけれどもまだましで、その亜流こそは「宋・元の旧」から最も遠く、最も頽落したものである。そして、にもかかわらずそれが「文雅」だともてはやされている状況を嘆いている。

ここでの「本色」は、ひとまず、戯曲というジャンル本来の、という意味と考えることができよう。それは、『香囊記』及びその亜流が出現したことによって、つまり「非―本色」のあとに、見出されている。またしても、すでに失われたものとして。このこと、すなわち「本色」は常に「非―本色」とともに、あるいは「非―本色」に依って論じられ、「本色」そのものだけが積極的に主張されはしないこと、は徐渭以外の曲論においても同様である。明代に詞曲の「本色」に言及した最も早い例の一つであろう李開先（一五〇二―一五六八）の「西野春遊詞序」（注17に別の部分を引用）は、次のように述べる。

國初如劉東生、王子一、李直夫諸名家、尙有金元風格、迺後分而兩之、用本色者爲詞人之詞、否則爲文人之詞矣。本色〓詞人之詞、非―本色〓文人之詞という区別が、李開先が「文人之詞」と呼ぶものの出現とともに現れる。

何良俊（一五〇六―一五七三）の『曲論』を見てみよう。

西廂、琵琶記傳刻偶多、世皆快觀、故其所知者、獨此二家。余所藏雜劇本幾三百種、舊戲本雖無刻本、然每見於詞家之書、乃知今元人之詞、往往有出於二家之上者。蓋西廂全帶脂粉、琵琶專弄學問、其本色語少。

『西廂記』『琵琶記』は、伝本・刻本がたまたま多く、世の人々は喜んで読んでいたので、有名なのはこの二つだ

けとなつてゐる。わたしの持つてゐる雑劇の本は約三百種あり、古い戯文の本には刻本はないが常々詞家の書物を見てみると、元人の曲にはしばしばこの二つよりも優れたものがあることがわかる。思うに、『西廂記』はお化粧をぬりたくつたようだし、『琵琶記』は学問をひけらかしてばかりで、「本色」の語は少ない。

王實甫絲竹芙蓉亭雜劇仙呂一套、通篇皆本色、詞殊簡淡可喜。(……)夫語關閨閣、已是穠豔、須得以冷言剩句出之、雜以訕笑、方纔有趣。若既着相、辭復濃豔、則豈畫家所謂「濃鹽赤醬」者乎。畫家以重設色爲「濃鹽赤醬」、若女子施朱傅粉、刻畫太過、豈如靚妝素服、天然妙麗者之爲勝耶。

王実甫の『絲竹芙蓉亭』雜劇の仙呂調の一套は、全篇すべて「本色」で、ことばが特に簡潔でさっぱりしているのがうれしい。(……)そもそもことばが男女の情愛に互れば、それでもうこつてりとあでやかなのだから、ぜひとも醒めた言い方や迂遠な語句によつて表現したり、嘲笑を交えたりするべきで、それでこそ味わいがあるのだ。もし形を整えた上、ことばがこつてりあでやかであるならば、それこそ画家のいう「濃鹽赤醬(濃い塩味の上に辛い味噌味)」ではないか。画家は何度も色をぬるのを「濃鹽赤醬」というが、これは女が紅をつけ白粉をぬると同じで、飾りが行き過ぎては、黛と白粉だけで白い服を着ても天然の美しさのある人が優れているのと、とても比べものにならない。

何良俊は、雜劇なら『西廂記』、戯文なら『琵琶記』を最高傑作とする当時の定評に異議を唱え、元代の他の戯曲でこの二作品を超えるものが少なくないと述べる。『西廂記』『琵琶記』は、それぞれ「脂粉」「学問」という余計な裝飾の付いた作品で、「本色」の語は少ない。そして例えば王実甫ならば、『西廂記』よりもむしろ他の作品の方が「本色」

という性質を備えているとされ、『絲竹芙蓉亭』の中の組曲の一つが「通篇皆本色」「詞殊簡淡」とたたえられる。また、戯文については、『琵琶記』に対して『拜月亭』の優位を主張する。

拜月亭是元人施君美所撰、(……)余謂其高出於琵琶記遠甚。蓋其才藻雖不及高、然終是當行。⁽²⁰⁾

『拜月亭』は元人の施恵の作であり、(……)わたしは『琵琶記』よりもはるかに優れていると思う。おそらく才知と文藻とは高明に及ばないだろうが、とにかく「当行」だ。

拜月亭賞春惜奴嬌如「香閣掩珠簾鎖垂、不肯放燕雙飛」、走雨内「綉鞋兒分不得幫底、一步步提、百忙裏褪了根」⁽²¹⁾、
正詞家所謂本色語。

『拜月亭』の「賞春」の「惜奴嬌」の曲に「お部屋にはいつも真珠のカーテンを下ろし、燕がつかいで飛ぶのを許さず」とあるのや、「走雨」の場の「刺繡したくつは側と底との区別もつかず、一歩ずつ足をもち上げて、あわてた拍子に脱げてしまった」という句などは、まさに詞人のいわゆる「本色」の語である。

そして、ここでも「当行」「本色」が、「才藻」にも優先して評価されている。だが、何良俊によるこれらの「本色」の評価も、『西廂記』『琵琶記』という「非―本色」によって、あるいはより正確に言えば、『西廂記』『琵琶記』を「非―本色」であると判断することによって、根拠付けられているのである。

この判断の由来については後述することにして、徐渭に戻り、『南詞叙録』以外の「本色」に関する言述を見てみよう。先ずは、「西廂序」⁽²²⁾である。

世事莫不有本色、有相色。本色猶俗言正身也、相色、替身也。替身者、即書評中婢作夫人終覺羞澀之謂也。⁽²³⁾婢作

夫人者、欲塗抹成主母而多插帶、反掩其素之謂也。故余于此本中賤相色、貴本色、衆人嘖嘖者我哂也。豈惟劇者、凡作者莫不如此。嗟哉、吾誰與語。衆人所忽、余獨詳、衆人所旨、余獨唾。嗟哉、吾誰與語。

世の中何事も「本色」と「相色」とがある。本色はわかりやすく言えば「本人」であり、相色は「替え玉」である。替え玉というのは、『書評』にいわゆる、召使いが奥様のまねをするけれど、終始きまりが悪くてもじもじする、ということだ。召使いが奥様のまねをする、とは、紅白粉で奥方らしくなろうとしたり派手に着飾ったりして、かえって素地（の美しさ）を掩い隠してしまう、ということである。だから、わたしはこの本の中の「相色」を価値の低いもの、「本色」を価値の高いものと考え、皆が口々にほめるところでも、わたしは平然としている。これは劇作だけのことでなく、およそ著作であればすべてそうである。ああ、わたしは誰とともに語りあえばよいのか。皆がなおざりにしていることにわたしだけが詳しく、皆が旨いというものにわたしだけが唾を吐く。ああ、わたしは誰とともに語りあえばよいのか。

ここでは「本色」（正身）に「相色」（替身）が対置され、戯曲についてというよりはより一般的に（「世事莫不有本色、有相色」）、「相色」の作為と裝飾との過剰が批判され、いやしまれている。その価値基準が『西廂記』にも当てはめられ、そういう自分と意見を同じくする人がなかなかいないと嘆くのである。この個所でも、「婢作夫人」の比喻を用いてまで説明されるのは「非―本色」である。「相色」の方であり、「本色」自体は「相色」の対極にあるものとして示されるだけである。

梅鼎祚（一五四九―一六一五）による雑劇『崑崙奴』についても、「題崑崙奴雜劇後」²⁴で次のように述べている。

語人要緊處、不可着一毫脂粉、越俗越家常、越警醒、此纔是好水碓、不雜一毫糠衣、眞本色。若于此一惡縮打扮、

便涉分該婆婆、猶作新婦少年闋趣、所在正不入老眼也。至散白與整白不同、尤宜俗宜眞、不可着一文字、與扭捏一典故事、及載多補少、促作整句。錦糊燈籠、玉鑲刀口、非不好看、討一毫明快、不知落在何處矣。此皆本色不足、仗此小做作以媚人、而不知誤入野狐作矯冶也。

ことばは肝心の場面に入ったら少したりとも紅白粉をつけてはならない。通俗で日常的であるほど、はつと目の醒める思いをさせることができ、それでこそ、よい白でひくと少しも糠が残らないのと同じように、本当の「本色」と言えるのだ。もしここで、きまりが悪いからお化粧でとりつくろうと、老婆の部類に入るのに若妻取りでにぎにぎしく出歩くが、どこでも目の肥えた人には相手にされない、という羽目になる。散白にいたっては、整白（一句の字数が揃ったせりふ）とは違って、もつともありふれていてリアルなのがよい。一つでも文雅な字を付加したり、故事をもつたいぶって用いたり、余分を削り不足を補って無理に字数の揃った句を作ったり、などしてはならない。錦を燈籠に貼り、玉を刀の刃に散りばめたなら、美しくないことはないが、少しでも（燈火の）明るさ・（刀の）切れ味を求めるなら、どこにも見つけられないだろう。これは皆、「本色」が足りないのであって、このような小細工に頼って人を魅了しようとし、誤って邪道のままめかしさに落ち入っているのに気がかないのである。

又

凡語入緊要處、略着文采、自謂動人、不知減却多少悲歡、此是本色不足者、乃有此病、乃如梅叔造詣、不宜隨衆趨逐也。點鐵成金者、越俗越雅、越淡薄越滋味、越不扭捏動人越自動人。

およそことばが肝心な場面に入ると、少し文彩をほどこして、自分では人を感動させると思っていますが、実はか

えって大いに悲しみや喜びを損ねているのに気付かないものだ。「本色」が足りないものにこの欠点があるのであって、梅氏のように造詣の深い者は大勢に従うべきではない。点鉄成金（他人のつまらない詩文を少し手直しして立派にする）というのは、俗であるほど雅であり、淡泊であるほど滋味があり、わざとらしく人を感動させようとしなほ、人を感動させることができる。

『南詞叙録』が作品全体の特徴としての「本色」「非―本色」を大づかみにとらえていたのに対して、右のような雑劇の序跋の類においては、個々の作品の内部に、特に「本色」たるべき箇所とそうでない箇所があることが前提とされている。⁽²⁵⁾また、『崑崙奴』は、雑劇ではあるが、同時代の作品について、徐渭が「本色」を語っているのはこのみである。

以上で、徐渭の「本色」に関する言述は見終った。ここから抽出された「本色論」が繰り返し書かれてきたことは既述の通りである。けれども、それは一つの「論」というよりは、個人的な好みや趣味を、あるいは戯曲についての見識を、その比喩的表現とともに誇示したものとと言えるだろう。『南詞叙録』という著作にしても、「戯曲理論」の名は不適切にも思えるが、それは決してこの著作を貶めることにはなるまい。

しかし、それらは単に好み・趣味・見識でしかないのだろうか。そうではないだろうか。それどころか「本色」はむしろ、「文学」に関わる者の好みや趣味にまで介入してくる強い力に貫かれ、自らもその力を働かせているのではないか。「本色」という切り札によって、「戯曲」は再び⁽²⁶⁾そして着実に、詩―詞―曲という流れとしての「文学史」に取り込まれてゆくのではないか。この問題を考える前に、少し戯曲から離れてみよう。

三 いろいろな「本色」

これまで「本色」を、ジャンル本来のあり方という意味の語として考えてきた。が、もちろん字義通りに解釈すれば、「もとの色」ということになる。ここで、文学を論じた言述中の「本色」の用例を概観しておこう。⁽²⁷⁾

古くは劉勰『文心雕龍』の通變篇で、文を学ぶには漢代の作品を模範とすべきであり、「近代」の美しいだけの作品を手本としてはならないことを述べて、次のように言う。

夫青生於藍、絳生於蒨。雖踰本色、不能復化。(……)故練青濯絳、必歸藍蒨、矯訛翻淺、還宗經誥。

そもそも青色は藍から作られ、赤色は蒨あかねから作られる。できあがった青や赤はもとの(原料の)色よりも濃いけれども、それだけに、再び他の色に転化する力はない。(……)だから、青や赤を作るためには、必ず藍や蒨に立ち返らなければならず、文の鄙俗さをただし浅薄さを改めるには、經典に立ち返ってこれを模範としなければならぬ。⁽²⁸⁾

この「本色」は、文字通り「もとの色」である。藍や蒨の色、つまり他の色に転化する「力」を有する色である。

北宋の陳師道『後山詩話』の一節は、注18で触れたように、『南詞叙録』もその比喩をそのまま用いている。

退之以文爲詩、子瞻以詩爲詞、如教坊雷大使之舞、雖極天下之工、要非本色。

韓愈が文で詩を作り、蘇軾が詩で詞を作ったのは、教坊の雷中慶の舞のようなもので、天下に比べるものがないほど巧みではあるが、所詮本色ではない。

ここでは、詩には詩の、詞には詞の「もとの色」すなわちそのジャンル本来の特色が、守るべきものとして前提されている。しかし、詩の本色、詞の本色が果たしてどのような特色であるのかの説明はない。

さらに南宋に下つて嚴羽『滄浪詩話』の詩弁篇を見てみよう。

大抵禪道惟在妙悟、詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚、而其詩獨出退之之上者、一味妙悟而已。惟悟乃爲當行、乃爲本色。⁽²⁹⁾

おおよそ禪の道はただ玄妙な悟りにあり、詩の道もまた玄妙な悟りにある。そもそも孟浩然が、学問的には韓愈にはるかに及ばないが、詩だけは韓愈より優れているのは、ひとえに玄妙な悟りがあるからだ。悟つてこそ当行であり、本色であるのだ。

ここでは詩が禪にたとえられ、「妙悟」というとらえどころのないものが持ち出されている。「本色」は「当行」と共に、「妙悟」の後に到達することのできる境地である、とでも考えておくほかはない。なんら具体的な内容への言及はなく、詩の原理としての「妙悟」は分析や技巧を寄せつけない。⁽³⁰⁾

明代になると、唐順之（一五〇七—一五六〇）に次のような例がある。

近來覺得詩文一事、只是直寫胸臆、如諺語所謂開口見喉嚨者、使後人讀之、如眞見其面目、瑜瑕俱不容掩、所謂本色、此爲上乘文字。（「又与洪方洲書」⁽³¹⁾）

近ごろ、詩文というのは、ただ胸の思いをありのままに書き、ことわざに言う「口を開いてのどを見せる」のようであればいいのだとわかった。後世の人が読んで、まるでその姿が見えるようであり、美点も欠点も掩いかけないのが、いわゆる本色であつて、これが最も優れた文字である。

すでに触れた李開先の、「田間四時行樂詩」に付けた跋のうち、魏守忠はこう言う。

本木強之人、乃傲李之賞花酣酒、生太平之世、乃傲杜之憂亂愁窮、其亦非本色、非真情甚矣。（「田間四時行樂詩跋」⁽³²⁾）

もともと武骨な人が、李白のまねをして花をめで酒を楽しんで、太平の世に生まれながら、杜甫のまねをして戦乱をうれえ困窮を悲しんだりしても、それは本色ではなく真情ではないこと甚だしい。

さらに袁宏道（一五六八—一六一〇）の「敘小修詩」⁽³³⁾を見ておこう。

大都獨抒性靈、不拘格套、非從自己胸臆流出、不肯下筆。有時情與境會、頃刻千言、如水東注、令人奪魄。其間有佳處、亦有疵處、佳處自不必言、即疵處亦多本色獨造語。然予則極喜其疵處、而所謂佳者、尙不能不以粉飾齷龔爲恨、以爲未能盡脫近代文人氣習故也。

（弟小修——袁中道は）おおよそ、ただ心を抒べて規範にしばられず、自分の胸から流れ出るのでなければ筆を下ろそうとはしない。情と境とが出会ったときには、立ちどころに千言が川が東に流れるように勢いよく発し、人をあつと言わせる。その中にはよい個所も悪い個所もあるが、よい方は言うに及ばず、悪い方にも本色独造の語がある。だから、わたしは特にその欠点こそを愛するのであり、いわゆる「よいもの」はかえって粉飾や齷龔を残念に思わざるを得ず、それはまだ近頃の文人氣質が脱けきっていないからだと思うのである。

こういった明代の用例には、ある作家個人の本来の持ち味としての「本色」、という意味合いが濃い。「本色」は、模倣に対する「独創」として、虚偽に対する「真実」として、「作為」に対する「自然」、心から自ら流れ出る文学として、尊重されている。

「もとの色」——それは、ある文学ジャンルの「色」であつたり、ある個人の「色」であつたりした。だが、「もとの色」であるかどうかをどうやって判定するのか、各ジャンルの、あるいは特定の個人の「もとの色」が何であるのか、などは、本節で挙げた例では、具体的に問われてはいない。それは場合によつて（ジャンルによつて、人によつて）異なる内容を持ち得る一つの形式なのである。

さて、ここで再び徐渭に、そして戯曲について述べられる「本色」に戻ろう。すると、本節で見た諸例とは違つて、それがあくまでも「ジャンル」の特色として、そしてある特定の「色」として主張されていることが、認められる。それは、「本色」が単に戯曲というジャンル本来の特色であるというに止まらず、「もとの」始まりの「色」であるゆえに「正しい」色であり、しかも具体的には、装飾のない素朴さ、生地のまま（素）の白い（素）色であるという主張である。つまり、「本色」の内容が、明確に「始まりの正しい色＝素朴」とされているのである。⁽³⁴⁾ここでは、次のような見方は許容されない。「もとの色」がたとえあつたとしても、時代とともに「色」が変化してもよいのではないか、という考え方。飾り気のなさは必ずしもわかりやすさにつながらないのではないか、という考え方。そして、もしかすると戯曲はもともと一種の装飾であり過剰であつたのではないか、という考え方。

何良俊や徐渭は、失われた「正音」⁽³⁵⁾にあこがれつつ、より近い過去（宋・元）の北曲と南曲とに控え目な美点としての「本色」を見いだしていた。しかしながら、「本色」に素朴さ・飾り気のなさ・わかりやすさなどの強力な内容を与えてしまったことによつて、それはもはや控え目ではなくなつたのであり、「文学史」における切り札としての力を獲得してしまつてゐるのだ。これは、「文学」を成り立たせるために反復されてきた、「文の起源＝自然」という図式の戯曲への適用であり、戯曲の「文学」と「文学史」への組み込みなのである。

何良俊や徐渭が「正音」「正声」と言うとき、それは古代の音楽であった。おそらくは「詩大序」にあるような、「人の心」から自然に沸き起こる歌であつただろう。

詩者、志之所之也。在心爲志、發言爲詩。情動於中而形於言、言之不足故嗟歎之、嗟歎之不足故永歌之、永歌之不足、不知手之舞之、足之蹈之也。

あるいは、『尚書』舜典のような、聖人の命じた音楽であつただろうか。

帝曰、夔、命汝典樂、教胄子。直而溫、寬而栗、剛而無虐、簡而無傲。詩言志、歌永言、聲依永、律和聲。八音克諧、無相奪倫、神人以和。夔曰、於、予擊石拊石、百獸率舞。

いずれにしても、中国文学史の上で、詩（あるいは『詩経』）は、人の心をありのままに表現したものであり、感情の高まりにつれて自然に歌い出されたもの、そして「自然」である限りにおいて当然、「調和」的なものとされてきたことは言を挨たない。そして、『詩経』は『楚辭』の「南」に対する「北」でもあつた。『詩』において、始まりにあつた「自然」が「修飾」によつて蔽われてしまったことがしばしば嘆かれてきたように、「曲」においても、始めは「本色」＝素朴であつたのに、「脂粉」によつてそのよさが失われたと述べられる。そして、この「変化」が「歴史」として語られるのである。「素朴で生き生きとした元曲」北曲が衰え、文飾に満ちて精彩を欠く明曲＝南曲が盛んになつた、と。『詩』の「歴史」のあからさまな反復。この反復の反復によつて、「曲」は「詩—詞—曲」という流れの中に場所を与えられる。そのことが、戯曲の本色に反するかも知れないのに。

四 「本色」の相対化?

最後に、これまでに引用してきたのとは、はつきりと違う一つの著作、王驥徳（一五四二?—一六二三）の『曲律』を見てみたい。前節までの引用において、「本色」は常に強く肯定され、否定的に言及されることはなかった。ジャンルがもともと持っていた特色なのだから、それも当然と言えるかも知れない。しかし、先にも少し触れたように、もともとの特色ではあっても、今や必ずしも固執しなくてもよい特色、目指さなくてもよい特色というのもありうるだろう。「本色」を「文采」と同格で並列させ、作家が場合によって適切に使い分けるべき「ことばの特徴」にまで引きずり下ろしたのが、王驥徳である。「本色」はもはや失われたものではなく、一つの傾向、一つの選択肢として残っており、同時代の作者・作品についても述べられる。

曲之始、止本色一家、觀元劇及琵琶、拜月二記可見。自香囊記以儒門手脚爲之、遂濫觴而有文詞家一體。（……）大抵純用本色、易覺寂寥、純用文調、復傷瑣鏤。拜月質之尤者、琵琶兼而用之、如小曲語語本色、大曲引子如「翠減祥鸞羅幌」、「夢遶春闌」、過曲如「新篁池閣」、「長空萬里」等調、⁽³⁶⁾未嘗不綺繡滿眼、故是正體。（……）至本色之弊、易流俚腐、文詞之病、每苦太文。雅俗淺雅之辨、介在微茫、又在善用才者酌之而已。（『曲律』論家數第十四）

曲の始まりには「本色」の一派しかなかったことは、元雜劇や『琵琶記』『拜月亭』の二つを見ればわかる。『香囊記』が儒家のやり方で曲を作ったのが始まりとなつて、文詞派の流れが起つた。（……）だいたい、本色だけを

用いると寂しい感じになりやすく、文調だけを用いるとこれまた飾りを散りばめすぎになる。『拜月亭』は質朴な中の優れたものであり、『琵琶記』は(文・質を)両方とも用いて、小曲は一語一語が皆本色だし、大曲の引子「うす絹のとばり めでたき鸞の翠褪せ」や「夢はめぐる春のねや」、過曲「若竹に池のあずまや」「はるかな大空」などの歌はすべて、見渡す限りの美しい刺繍のようだ。だからこそ正しいすがたなのである。(……)本色の弊害は陳腐で野暮つたくなりやすいことだし、文詞の欠点はしばしば飾りすぎてわかりにくくなることである。雅と俗、浅と深の区別はほんやりとしたところであり、また、適切に能力を用いることのできる者だけに汲みとれるところにある。

王驥徳は、曲はその始まりにおいては「本色」であった、とし、そうでない一派(文詞家)は『香囊記』を濫觴とする、という点では徐渭と意見を同じくしながらも、そこから全く異なった見解を繰りひろげている。「本色」を「文詞(文調)」と同列に論じ、「本色」を用いない方がよい場合もある、あるいは「本色」にも短所がある、と述べているのは王驥徳に独特のものである。³⁷⁾別の個所を見てみよう。

過曲體有兩途。大曲宜施文藻、然忌太深、小曲宜用本色、然忌太俚。須奏之場、上、不論士人閨婦、以及村童野老、無不通曉、始稱通方。(論過曲第三十二)

過曲のあり方には二通りある。大曲は文藻を施すのがいいが、わかりにくくなりすぎてはいけない。小曲は本色を用いるのいいが、野暮つたくなりすぎてはいけない。舞台の上で演じて、教養のある男女から田舎の年寄り子供に至るまで皆がわかってこそ、劇作に通じた作家と言えるのである。

このように、一つの作品の中に、適切に「本色」と「文詞」とを配分することが必要とされる。しかも、「本色」「文

詞」それぞれが過度にならないように、均衡を保たなければならぬのだ。

時には「本色」のみをとりあげて、次のように述べる。

白樂天作詩、必令老嫗聽之、問曰、解否。曰解則錄之、不解則易。作劇戲、亦須令老嫗解得、方入衆耳、此卽本色之說也。(雜論第三十九上)

白居易は詩を作ると必ず老婆に聴かせて、「わかりますか」と尋ね、わかると言えばそのまま記録し、わからなければ字句を変えた。劇を作るのもまた、老婆が聴いてわかるようにならなければならず、それでこそみんなの耳に入る(誰でも聴いてわかる)のである。本色とはこういうことだ。

これは、作劇一般についての「本色」の重要性を説いたもので、「本色」の意味も、「わかりやすさ」「聴いてわかる」という)戯曲ジャンル本来のあり方」の方に傾いている。王驥徳のいう「本色」は、文脈によつてはやはり、曲の理想、あるべきすがたを意味しているようだ。

西廂組豔、琵琶脩質、其體固然。何元朗並嘗之、以爲「西廂全帶脂粉、琵琶專弄學問、殊寡本色。」⁽³⁸⁾夫本色尙有勝二氏者哉。過矣。(雜論第三十九上)

『西廂記』は美しい文を編み、『琵琶記』は飾らないことばを連ねていて、全く(戯曲の)の正しいあり方である。何良俊はこの二つを批判して、『西廂記』はお化粧をぬりたくつたようだし、『琵琶記』は學問をひけらかしてばかりで、ことのほか本色に欠ける。」と言っているが、いったい「本色」という点でこの二氏に勝る者がいるだろうか。(何良俊は)まちがっていることよ。

ここでは「西廂組豔、琵琶脩質」と、その対照的な性格を述べながら、二つをともに、極めて「本色」なるもの」と

して称えている。ある種の「戯曲本来のあり方」を、二作品それぞれに見ているのであろう。

問體孰近、曰、於文辭一家得一人、曰宣城梅禹金、摛華揆藻、斐亶有致。於本色一家、亦惟是奉常一人、其才情在淺深、濃淡、雅俗之間、爲獨得三昧。餘則脩綺而非琛則陳、尙質而非腐則俚矣。若未見者、則未敢限其工拙也。

(雜論第三十九下)

(戯曲の) 正しいあり方に近いのは誰の作品かを問われて答えた。文辭の一派には一人いる。宣城の梅鼎祚といつて、華やかな文を練りひろげ、美しく趣がある。本色の一派もまた湯顯祖一人で、その才能と感情とは、淺深、濃淡、雅俗の間にあつて、ひとり奥義を會得している。その他は、文綺な表現であれば、ことばの積み上げすぎでなければありきたり、質朴を尊ぶと、古くさくなければ俗っぽくなつてしまつてゐる。まだ目にしてゐないものについては、工拙を決めることはできないが。

王驥徳は、「文詞(文辭・文調)」の一派と「本色」の一派とを並列させながらも、一方では文質兼ね備えたものこそを「本色」と呼んでいるのである。そして、文質・淺深・濃淡・雅俗といった相反する性格の間で、ほどよい調和と均衡を得た作品が高く評価される。

それはさらに、得も言われぬ境地として、分析を許さない妙趣として、神秘化されることもある。王驥徳もまた、「滄浪詩話」を引用する。

當行本色之說、非始於元、亦非始於曲、蓋本宋嚴滄浪之說詩。滄浪以禪喻詩、其言、「禪道在妙悟、詩道亦然。惟悟乃爲當行、乃爲本色。有透徹之悟、有一知半解之悟。」又云、「行有未至、可加工力、路頭一差、愈驚愈遠。」又云、「須以大乘法眼爲宗、不可令墮入聲聞辟支之果。」³⁹⁾知此說者、可與語詞道矣。(雜論第三十九上)

当行・本色について語ることは、元から始まるのではないし、曲から始まるのではなく、宋代の嚴羽が詩について述べたのに基づくのであろう。嚴羽は詩を禪に喩えて言う。「禪の道は玄妙な悟りにあり、詩の道もまたそうである。悟つてこそ当行であり、本色なのだ。徹底した悟りもあれば、中途半端な悟りもある。」また言う、「修行を積んでも到達できなければ、さらに努力・工夫をするべきだ。路を一度まちがえると、急いで行けば行くほど目的地から遠く離れてしまう。」また言う、「最高の、正しい真理を見通す眼を宗とすべきであつて、説教や独学の結果で足れりとするような墮落をしてはならない。」これらのことを知る者こそ、ともに詞の道を語るべきであるのだ。

以上、見てきたように王驥徳は、「本色」と「文詞」の使い分けを実践的に論じるかと思えば、それら二つの調和ある総合を抽象的に「本色」と呼びもする。「曲律」のかかえるこの矛盾は、それがどうしても「本色」を守ろうとしてしまつてゐることに由来するのではないだろうか。前述のように、王驥徳が「本色」と「文詞」とを取捨選択すべきものとして並べ論じたことは、独特であつた。それは「本色」の相対化と言えるかも知れない。しかしこの相対化は、なおも「本色」(もとの色)という隠喩を用いてゐることによつて、そしてそれを「文詞」と対置することによつて、「文詞」の反対語としての「本色」、飾らないわかりやすいことばとしての「本色」という限定を強めることになる。つまり、「本色」素朴自然」という図式の再確認であり固定である。このようにして、戯曲の始まり素朴自然の力はさらに高められるのである。

「曲之始、止本色一家。」

おわりに

中国の戯曲が「文学」としてのみ研究され、「演劇性」が等閑視されてきた、と近年よく指摘される。しかし、「文学」と「演劇」とは、そんなに異質なのだろうか。問われるべきなのはむしろ、「文学」のそして「言語」の「演劇性」が等閑視されることの方ではないだろうか。言語が、意図した意味を超えてしまう可能性、あるいはそれに満たない可能性。守るつもりのない約束をすることができること。嘘をつくことができること。他人のまねができること。しかもそれを反復することができること。言語行為の虚構性、偽装性、そして演劇性。

言語のこういった性格が、隠れることなくさらされているのが「戯曲」である。戯曲は、「生き生きとした感情のありのままの流出」から最も遠いものであろう。それは「しばい」なのだ。だが、この「演劇性」と無縁の言語があるのだろうか。または文学が。たとえば文学の「起源」とされる「詩」が、人の心から自然に流れ出るうたであったとしても、それは「詩」である限り感情そのものから隔たっている。だからこそ、繰り返したい、読むことが、反復が可能なのではないだろうか。

「文学史」は、これらのことに目をつぶって、北／南、自然／人為、素朴／修飾、真／偽などの対立を見出し、それらを調停してきた。いや、調停するふりをしながら、いつも一方に味方してきたのかも知れない。しかし、文学とは、調和ある止揚を受け入れるものなのだろうか。と言うよりそもそも、二項の境界線を受け入れるのだろうか。それが常にすでに過剰なるものⅡ文（修飾）であるというのに。

1 そもそも「曲」には、「戯曲（曲・白・科を備えた劇）」と「散曲（歌曲。組曲になったものもある）」の二種類がある。本稿は「戯曲」を主として扱うが、北／南曲、元／明曲も広くは「散曲」を含むのである。したがって、本稿でとりあげる曲論にはどれも散曲に関する記述があるし、本稿で引用する文も、戯曲と散曲との双方について述べている場合がある。また、「曲」をめぐる術語は複雑で、「曲」を「詞曲」「詞」と言うこともある。北曲は北方の音楽（七音階）を用いる系統で、南曲は南方の音楽（五音階）を用いる系統である。元以降についてだけ言うと、北方の劇は「雜劇」「北曲」「北詞」「北劇」、南方の劇は「戯文」「南戯」「南曲」「南詞」「伝奇」などと呼ばれる。さらに、『録鬼簿』や李開先などは、雜劇のことを「伝奇」と呼びもする。

2 鄧紹基主編『元代文学史』（人民文学出版社、一九九一）によれば、現在知られている宋元南戯の劇目は二百三十八種、全本伝存するもの十九、佚曲のみ存するもの百三十三、全佚したもの八十六である（五四六頁）。全本残っているもので、基本的にもとの戯文のすがたを保つのは五種のみで、あとは明人によって修改されている（五四七頁）。

3 吉川幸次郎「元雜劇研究」（『吉川幸次郎全集』第十四卷）三十四―三十五頁。

4 元の刊本であるならば明人の手が入ってはいないだろうが、金文京「元刊雜劇三十種」序説（『未明』3、一九八三）は、「雜劇の改作が、なにも明代だけでなく、元代に於いて、すでに行われていたこと」（六十頁）を、例を挙げて論じている。劇本の改作は、いつの時代にも行われるものであろう。

5 太田辰夫「元刊本『看錢奴』考」（『東方学』55、一九七八）、「元刊本『老生児』考」（『神戸外大論叢』29-1、一九七八）。だが、観劇の手引きであったのではないかとされる元刊本と、『元曲選』とは、果して比較して優劣を論じるにふさわしいのだろうか。

6 たとえば、前野直彬編『中国文学史』（東京大学出版会、一九七五）の二一九頁。

7 以下見ていくように、万暦年間に続々と元雜劇が刊行される頃までの曲論には、元代にも明代にも、北曲があり南曲がある、という並存状態として書かれている。

また、錢南揚『戲文概論』（上海古籍出版社、一九八一）も、三十七―三十九頁にかけて、元代に戲文が衰えていたわけではないことを論じている。

8 駱玉明・董如龍「《南詞叙録》非徐渭作」（復旦學報社会科学版一九八七―6）は、『南詞叙録』の作者は徐渭ではないと言う。両氏によれば、『南詞叙録』は写本二種が伝わるのみで、作者の名も小序に「天池道人」と署すだけで姓名は明らかでない。封面に「徐天池」と書かれているため徐渭作者説が踏襲されてきたが、徐渭の文集中にも、親しかった王驥徳の文中にも全く言及されていないこと、内容に徐渭の経歴や環境と合わない点があることなどを根拠に、両氏はこれを徐渭の作ではないとし、徐天池ではなく陸天池（陸采一四九七―一五三七）を作者とする新説を提示している。

この説は、従来の説を覆すに足りるとは言えないし、本稿では徐渭という人物の思想を問題にするのではなく、あくまでも『南詞叙録』などのテキストを、読解することをめざすので、両氏のような説があることを念頭に置きつつも、「徐渭」の名を冠しておく。なお、やはり二氏の示す材料だけでは論拠が不充分とするものに、徐朔方「《南詞叙録》的作者問題」（戲曲研究28、一九八八）がある。

9 本稿で読んでいくのは、この第一の部分である。改行によって二十七の条目にわかれているので、便宜上、一から二十七の番号を付けて、引用文の後の括弧内に示すことにする。

10 この目録は、注2に示した数値を知る上での資料の一つでもあり、「宋元旧篇」に六十五、「本朝」に四十八の題目を収めている。

11 張新建『徐渭論稿』（文化芸術出版社、一九九〇）は次のように述べる。

徐渭独具慧眼、充分肯定了“士夫罕有留意”的宋、元南戲、第一個踏進了荒蕪的南戲研究領域（二〇一頁）。

葉長海『中国戲劇学史稿』（上海文艺出版社、一九八六）もまた言う。

（他写作的目的）就是要闡明一個長期為貴族文人所歧視却又活躍在民間的劇種的本来面目及其歷史地位、填補戲曲研究中的一個空白（一〇六頁）。

12 張新建前掲書は、第三章「徐渭的戲曲理論」を「総論」「南戲源流論」「摹情論」「本色論」「語言論」「声律論」の六つの節に分けて、第四節「本色論」を次のように書き始める。

「本色」論は徐渭戲曲理論的核心、也是晚明戲曲家共同探討的重点問題（一三二頁）。

第一節「総論」のしめくくりでも、こう述べていた。

徐渭戲曲理論的成就是多方面的。他以宋、元南戲研究為中心、多途徑、多方面地探討了戲曲藝術的特質和創作規律、闡述了戲曲理論的許多重要問題。以下分五方面、做專題研究、這五方面都圍繞着一個中心、這就是徐渭以本色自然為核心的戲曲觀（一〇〇頁）。

葉長海前掲書（一〇九—一二二頁）や、袁震宇・劉明今『明代文学批評史』（上海古籍出版社、一九九二）（三五〇—三五六頁）も、徐渭の本色論を重視している。

13 以下、徐渭『南詞叙録』、何良俊『曲論』、王世貞『曲藻』、王驥德『曲律』の引用は、中国戲曲研究院編『中国古典戲曲論著集成』全十冊（中国戲曲出版社、一九五九）に拠る。なお、句読を変えたところもある。

14 『礼記』楽記篇：樂者、音之所由生也。其本在人心之感於物也。是故其哀心感者、其聲嗷以殺。其樂心感者、其聲噀以緩。其喜心感者、其聲發以散。其怒心感者、其聲粗以厲。其敬心感者、其聲直以廉。其愛心感者、其聲和以柔。六者非性也、感於物而后動。

びったり合つてはいないが、右の個所をふまえている。

15 『礼記』楽記篇：凡音者、生人心者也。情動於中、故形於聲。聲成文、謂之音。是故治世之音安以樂、其政和。亂世之

音怨以怒、其政乖。亡國之音哀以思、其民困。聲音之道與政通矣。

16 『中國古典戲曲論著集成』の「南詞叙録校勘記」は、「此處顯然脫落一『人』字。」とする。

17 徐渭と対照的に、曲に『詩經』以来の系譜を見るものもある。先ずは李開先の「西野春遊詞序」（路工輯校『李開先集』全三冊、中華書局、一九五九、三三四―三三五頁）である。

或以爲、詞小技也、君何宅心焉。嗟哉、是何薄視之而輕言之也。音多字少爲南詞、音字相半爲北詞、字多音少爲院本。

詩餘簡於院本、唐詩簡於詩餘、漢樂府視詩餘則又簡而質矣、三百篇皆中聲、而無文可被管絃者也。由南詞而北、由北而詩餘、由詩餘而唐詩、而漢樂府、而三百篇、古樂庶幾乎可興、故曰、今之樂猶古之樂也。（『孟子』梁惠王下）嗚呼、擴今詞之眞傳、而復古樂之絕響、其在文明之世乎。〔括弧内は廣瀨による〕

ここでは、南詞↓北詞↓詩余↓唐詩↓漢樂府↓三百篇と遡ることができるのだ。

また、王世貞『曲藻』も、冒頭で次のように言う。

三百篇亡而後有騷賦、騷賦難入樂而後有古樂府、古樂府不入俗而後以唐絕句爲樂府、絕句少宛轉而後有詞、詞不快北耳而後有北曲、北曲不諧南耳而後有南曲。

これは一つの「文字史」である。さらに、王世貞には、文学を北方と南方とに分けて比較して論じたものがあり、松下忠『江戸時代の詩風詩論——明清の詩論とその摂取——』（明治書院、一九六九）八八一―八九二頁に詳しい。『曲藻』にも北／南を比較して言う。

凡曲、北字多而調促、促處見筋、南字少而調緩、緩處見眼。北則辭情多而聲情少、南則辭情少而聲情多。北力在絃、南力在板。北宜和歌、南宜獨奏。北氣易粗、南氣易弱。此吾論曲三昧語。

18 陳師道『後山詩話』が、韓愈の詩、蘇軾の詞を「教坊雷大使舞」に喩えているのをふまえる。第三節参照。

19 この二人については未詳。

20 「当行」は、しばしば「本色」と対で用いられる語で（『滄浪詩話』詩弁篇「第三節参照」と詩法篇「須是本色、須是當行。」とが最初だろう）、意味的にも重なるところが大きい。郭紹虞校釈『滄浪詩話校釈』（人民文学出版社、一九六一）は次のように解説する。

本色当行義似無別、總之都是說不可破壞原来的体制以逞才学。但就字義言、本色当行、亦有出入。本色、指本然之色、当行、猶言内行（二一一頁）。

戯曲についての用例でも、「当行」には、その道の女人としての技術的な面に重点が置かれているようだ。

21 ここに引用されている句は、『六十種曲』本（題名を『幽閨記』に改める）にも、ほぼそのままの形で残っている。（第三十齣「对景含愁」の「風入松」の曲と、第十三齣「相泣路岐」の「攤破地錦花」の曲。）

22 『徐渭集』全四冊（中華書局、一九八三）一〇八九頁。

23 『書評』は、南朝梁の袁昂の著（『古今書評』）。唐の張彦遠『法書要録』卷二に引用されており、古今の能書家それぞれの書の特徴を比喩的に表現した短文から成る。羊欣については、

羊欣書如大家婢爲夫人、雖處其位、而舉止羞澀、終不似眞とある。

24 前出『徐渭集』一〇九二—一〇九三頁。

25 譚帆・陸焯『中国古典戯劇理論史』（中国社会科学出版社、一九九三）は、他の論者が「題崑崙奴雜劇後」の「越俗越家常、越警醒」「越俗越雅」などを戯曲についての一般論として読むのとは違い、「語入要緊之処」を重くとって、一定の前提の下での主張として読んでいる（二一九—二二〇頁）点で注目される。ただし論旨は本稿とは異なる。

26 「再び」と言うのは、「本色」の力に拠る以外／以前にも、すでに注17で見たように、曲を詩（その起源としての『詩経』）に発する一つの系の中に組み込むことがなされていたからである。ただ、注17のような例では、曲は始めから詩に対して

別のジャンルとして立とうとはしていない。本節で論及したように曲というジャンルを特にとり出した上で、その「本色」を規定し、さらに「文学史」へと組み入れる仕方は、迂回しているがためにより強力なものではないだろうか。

27 「本色」の過去の用例については、張新建前掲書一三三―一三六頁、及び譚帆・陸焯前掲書一一五―一一七頁を参照した。

28 翻訳にあたっては、戸田浩暁『文心雕龍』下（明治書院、一九七八）を参考にした。

29 「当行」「本色」については注20参照。なお、『南詞叙録』に、『滄浪詩話』をふまえた個所があるので引いておこう。

填詞如作唐詩、文既不可、俗又不可、自有一種妙處、要在人領解妙悟、未可言傳。〔17〕
次は、『琵琶記』の「食糠」「嘗菓」「築墳」「写真」などの場を評したもので、

從人心流出、巖滄浪言「水中之月、空中之影」、最不可到。〔18〕

という。字句に異同があるが、詩弁篇の、

詩者、吟詠情性也。盛唐諸人惟在興趣、羚羊掛角、無跡可求。故其妙處透徹玲瓏、不可湊泊、如空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象、言有盡而意無窮。

を引いている。

30 『滄浪詩話』の詩弁・詩法・詩評の三篇は、荒井健・興膳宏『文学論集』（朝日新聞社「中国文明選」第十三巻、一九七二）に評釈がある。なお、本書の巻頭解説は、「詩のよるこび——『詩品』と『滄浪詩話』——」と題して、荒井健『秋風鬼雨』（筑摩書房、一九八二）にも収められている。

31 『重刊荆川先生文集』巻七

32 前出『李開先集』一七〇頁。

33 錢伯城箋校『袁宏道集箋校』全三冊（上海古籍出版社、一九八二）一八七―一八九頁。

34 さらに、音律・韻律に適うこと、という「正しさ」を含むこともある。
35 何良俊『曲論』もやはり、滅びてしまった「古楽」「正声」を惜しんでいる。

古楽之亡久矣、雖音律亦不傳。今所存者惟詞曲、亦只是淫哇之聲、但不可廢耳。(……)正聲之亡、今已無可奈何、但詞家所謂九宮十二則以統諸曲者存、以待審音者出、或者爲告朔之餼羊歟。

36 『琵琶記』からの引用個所の出所は次の通りである(『六十種曲』による)。

第九齣「臨妝感歎」の「破齣陣引」。

第十三齣「官媒議婚」の「高陽臺」(ただし「夢繞親闈」に作る)。

第二十二齣「琴訴荷池」の「梁州序」。

第二十八齣「中秋望月」の「念奴嬌序」。

また、戯曲では、組曲をつなげていく体裁をとるが、一つの組曲の内の最初の曲を「引子」、最後を「尾声」、その間の何曲かを「過曲」という。

37 もっとも、王驥徳以前に一例だけ、「本色」を過多ではいけないものとして言及しているのが、王世貞『曲藻』である。

近時馮通判惟敏、獨爲傑出、其板眼、務頭、擲搶、緊緩、無不曲盡、而才氣亦足發之。止用本色過多、北音太繁、爲白璧微類耳。

38 『曲論』中の一節であり、本稿第二節でも引用した。字句に少し異同がある。

39 『滄浪詩話』からの引用は、すべて詩弁篇からであるが、字句にかなり異同がある。

(参考文献)(注に明記したものを除く)

李復波・熊澄宇注釈『南詞叙録注釈』(中国戯劇出版社、一九八九)

陳多・葉長海注釈『王驥德曲律』（湖南人民出版社、一九八三）

秦学人・侯作卿編著『中国古典編劇理論資料匯輯』（中国戲劇出版社、一九八四）

蔡毅編著『中国古典戲曲序跋彙編』全四册（齊魯書社、一九八九）

吳毓華編著『中国古代戲曲序跋集』（中国戲劇出版社、一九九〇）

隗芾・吳毓華編『古典戲曲美学資料集』（文化芸術出版社、一九九二）

趙景深『曲論初探』（上海文芸出版社、一九八〇）

陳衍編著『中国古代編劇理論初探』（湖北人民出版社、一九八四）

齊森華『曲論探勝』（華東師範大学出版社、一九八五）

沈堯『戲曲与戲曲文学論稿』（中国戲劇出版社、一九八六）

劉念茲『南戲新証』（中華書局、一九八六）

蔡鍾翔『中国古典劇論概要』（中国人民大学出版社、一九八八）

陳良運『中国詩学体系論』（中国社会科学出版社、一九九二）

高橋哲哉「法外なものの権利——脱構築する哲学のために」（『逆光のロゴス——現代哲学のコンテキスト』未来社、一九九二）

〔初出は、現代思想一九八八年五月臨時増刊号〕

中島隆博「隱喻の忘却もしくは法の後に——『文心雕龍』比興篇から——」（中国哲学研究6、一九九三）