

馮夢龍『山歌』の研究

大木 康

はじめに

第一章 山歌について

第一節 山歌の源流

第二節 江南における山歌の変容過程

第二章 馮夢龍『山歌』の分類と性格

第一節 農村のうた 付、船頭のうた

第二節 都市の山歌会

第三節 市井のうた

第四節 妓館のうた

第五節 文人の擬作

第六節 中・長篇山歌について

第七節 桐城時興歌について

馮夢龍『山歌』の研究

第三章 編者馮夢龍について

第一節 馮夢龍の『山歌』編纂作業

第二節 『山歌』編纂の工夫

第三節 『山歌』の編纂意図

第四節 馮夢龍における『山歌』の位置づけ

結び

はじめに

本稿が取り扱う対象は、明末の文人馮夢龍（一五七四～一六四六）の編んだ『山歌』十卷である。『山歌』は、彼が生まれ、生涯の大半を過した蘇州地方の歌謡を集めたものである。全部で三百四十六首、さらにヴァリエーションと附載された山歌以外の歌謡までを含めると三百八十七首というこの一大全集には、後述のように、さまざまの歌が収められているが、その大部分を占めるのは、いわゆる「私情」の歌といって大過ない。そしてその中には、愛欲を赤裸裸に歌ったエロチックな歌も当然含まれている。定められた婚姻の礼から逸脱した男女の關係、これが「私情」の謂である。試みに、卷一から「打双陸（双陸を打つ）」の一首を掲げよう、

姐兒窗下織白羅

女は窓邊で白絹を織り

情郎搭子我裏箇人打雙陸

恋人が亭主とすごろくの勝負

只聽得我裏箇人口裏說道「把住子門捉兩箇」

「出口は押えた。もうどこへも逃がさんぞ」と亭主のいうを聴

けば

嚇得我滿身冷汗手停梭

胸はどきどき冷汗たらたら、機織りの手もとまる

主人公は既婚の女性、浮氣の相手は夫の友人であろう。「把住子門捉兩箇」——もとより夫は、双陸の「出口をふさいで、（コマを）二つ押さえた」という意味で、この言葉を発している。しかしながら、浮氣を重ねつつ夫と同席し、内心はらはらしているこの二人は、「もう逃げられんぞ。二人とも捕まえた」とこの言葉をきいたのである。夫は二人の關係に気づいているのだろうか。冷汗が全身をつたい、いままでリズムミカルに続いていた機織りの音も、はたと止んだ。「梭」と「梭」は同音であるので、手を休めて男と目を見合わせた、という意味が込められているのかもしれない。とすると、夫の突然のひとことで、一瞬張りつめた空氣が流れた様子が、よりあざやかにあらわれてこよう。「把住子門捉兩箇」という句の持つ重層的な意味の取りちがいが巻き起した小さな波紋。おそらく一瞬の後にはかんちがいな気がついて、ふーっと長いため息をついたことだろう。だが、その背後には、密通、不貞という小さくはない事件がある。こうした小説的ひとこまを、この一首の歌はたくみにすくい取っているのである。

さて、こういう歌を前にして、我々はこれをいかに考えればよいのであろうか。ここでこれまでの中国における分析と評価の道筋をたどってみよう。まずはこうした内容の歌を肯定するか否定するかが、別れ道になる。

否定的に評価したものとして、例えば胡明揚「三百五十年前蘇州一帶吳語一斑——『山歌』和『掛枝兒』所見的吳語」〔語文研究〕一九八一年第二輯）は、

山歌はよく見られる民歌の一形式であるが、馮夢龍が搜集したものには本当の民歌は非常に少く、大多数は妓院娼樓の小調である。作者も大半は嫖客のようで、妓女のものもあるようだ。労働人民の間に流行した本当の民

歌は、数えるほどしかない。だから、内容から見ると、たいがいは取るに足らないもので、古代の呉声歌曲や現代の呉歌とは比べものにならない。ただ、『山歌』は言語的には、三百五十年前の蘇州一帯の呉語の特色を多く残しており、これが唯一の取るべき点である。

という。妓院娼樓の歌であり、労働人民の真正の民歌ではないからため、という訳である。たしかに本稿でも後述するように、『山歌』には妓院娼樓の歌が数多く収められており、その点で胡氏のこの指摘はたいへん鋭い。しかし、実際には妓館で歌われたものばかりとは見做し難く、胡氏も特に証拠を挙げて言っているわけではない。強いて根拠を捜すなら、労働人民の歌は健康でよろしいが、これは内容がよくないから妓女嫖客のものだ、という胡先生の倫理観念(?)ということにどうやらなりそうである。

一方、『山歌』を肯定的に評価しようとする時にしばしば用いられるのが、反封建という方向から光をあてるやり方である。例えば、一九六二年の中華書局排印本の校訂者、関徳棟氏は、その序において、墨憨齋主人(馮夢龍)の「叙山歌」の「若し夫れ男女の真情を借りて、名教の偽薬を^{あは}発く」の句を引いて、

彼(馮夢龍)は、民間情歌の反封建礼教の意義と作用とを知っており、『掛枝兒』『山歌』によって、真摯な愛情を表現し、虚偽の封建礼教と抗争することを高らかに宣言したのである。

と評価したうえで、

『童癡二弄・山歌』に収められた作品は、大部分が民間、市鎮の人々が胸のうちをすなおに歌ったものを、集め、記録し、整理したものである。馮夢龍が整理の段階で加工改訂した部分は大きくなく、基本的に原作の姿を保存している。

と言っている。歌の素性という点についての両者の見解は、完全に対立しているのである。

関氏のこうした見方が、現在に至るまでの中国の『山歌』に対する考え方を代表的にあらわしている。⁽¹⁾ 陳洪新「伝統民歌中『私情』歌内容分析」(鍾敬文主編『民間文芸学文叢』北京師範大学出版社、一九八二)は、現在も各地に残っている『私情』歌を検討したものだ、これも、本人の意思を無視した封建的売買婚が『私情』歌の生れる原因であり、『私情』歌はその制度に対する抵抗の表現であるとする点で関氏と共通の立場に立つ。たしかに、こうした要素がないことはなかったであろう。しかしながら、例えばここに掲げた「打双陸」の一首を見て、反封建の意図を感じとれというのだろうか。もちろん、このような形で評価するより他はない中国の状況は理解できるが、結論として持ち出される反封建といういい方に、実際の作品とのくいちがい、しらじらしさを感じてしまうのは、筆者だけではない。 「打双陸」歌の持つ奥行きが、こうした見方の網の目からこぼれおちてしまっている。

胡氏の場合も関氏の場合も、人民の発する一語一句に政治的メッセージが託されているという暗黙の大前提があり、胡氏は作品を猥褻、庸俗と見るから、妓女嫖客のものとなり、関氏は作品を抵抗の表現と見るから、市鎮民衆のものになる、という結果と原因の混乱・転倒があるように感じられ、行きつくところは、議論の堂々めぐりに終るだけである。

この研究のカベを打ち破るには、どうしたらよいのか。これまでの研究は、『山歌』を一つの文字資料と見做して考える、いわば歌詞偏重というやり方に問題があったのではなからうか。口頭で歌われていた歌謡が、文字に書かれた時点で、文学作品として一人歩きをはじめめることは否めない。もちろん、もはや定着し、固定したものとして『山歌』を考えるのも一つの立場ではあるし、編纂者としての馮夢龍のあり方を問わんとすれば、こうした要素を考える

ことも必須である。だが、限らない広がりを持つ歌謡の世界の中に『山歌』を位置づけようとする場合、どうしても不可欠なのは、それぞれの歌の歌われた「場」を考究することであろう。⁽²⁾ 柳田国男が、「民謡分類案」(『民間伝承』第一巻第七号、第八号、一九三六)、続いてそれに手を加えた「一つの分類案」(『民謡覚書』、一九四〇)と、民謡の分類整理の仕方を再三にわたって摸索しているのも、歌の行われた場の重要性に着目していたからである。同じ歌詞でも、歌われた場のちがいによって、異なった意味をになうことになるはずである。

残念ながら、馮夢龍の『山歌』には、こうした歌の場を探り得る材料は、きわめて少い。馮氏が近代的な民俗学の理論に基いて『山歌』を集めたわけではないから、これは無理もないことである。しかし、現在、歌謡としての『山歌』を研究しようとする場合、歌の場ということにできる限り肉迫する努力を続けなければなるまい。『山歌』に収められたそれぞれの歌が、どのような場で歌われたものなのか、それを明らかにしてはじめて、肯定否定の評価も可能になるであろうし、また、馮夢龍が行った作業の実際を確認することができ、そこから、馮夢龍にとっての『山歌』の意味、位置づけも、可能になるのである。

ところで、『山歌』の中から、その歌の歌われた場をさぐり出そうとすることは、今述べたように材料が不足しており、あまり成果を期待しにくい。そこで本稿では、まずはじめに、過去現在にわたり中国各所で行なわれている山歌について、その性格と特徴を概括し(第一章第一節)、次いで、現在まで江南各地に残っている山歌について、農村・都市の関係を軸として、その場と発展の形態を考え(第一章第二節)、そこで得られた結論の一つのものをさしとして、溯って明代の『山歌』にひきあて、その分類と性格を考える(第二章)、という手順を取ることにしたい。本稿における、歌謡としての『山歌』研究の目的と方法は以上のとおりである。

本稿にはもう一つ、編者馮夢龍その人の研究という大きな目的がある（この問題は、第三章で扱う）。馮夢龍の簡単な紹介を兼ね、馮夢龍研究という点から見ての『山歌』の意義についても、触れておくことにしよう。筆者はこの数年来、『山歌』の編者である馮夢龍について検討を重ねて来た。馮夢龍は、後に凌濛初の編んだ「二拍」と併せて「三言二拍」と総称される短篇白話小説選集「三言」（『古今小説』＝『喻世明言』、『警世通言』、『醒世恒言』）の編者として世に最も名高いが、「三言」のみにとどまらず、戯曲・小説としてこの『山歌』など、広く俗文学と称される分野の発展に大きな功績を残している。馮氏の行った仕事を、ごく簡単に総括するならば、以前は民間に行なわれ、知識人の眼から見れば蔑視の対象に過ぎなかったこれら俗文学を、積極的にあつめ、知識人も読むに足るような形に、彫琢を施すことであつたといえる。

筆者は、馮夢龍をも内に含むこの時代の白話小説の書き手、またその読み手の主要部分が、科擧の生員を中心とする中下層知識人にあつたことを指摘し、彼らの参与によって、従来民間に行われていた話がどのような変容をしたか、そしてまた、彼らは何故、従来蔑視の対象であつた白話小説に関心を持つようになったのか、という二つの問題を設定し、「三言」を材料にそれぞれへの解答を試みた。⁽⁴⁾後者については、「三言」全篇を通じて一貫した重要なモチーフが、真情の重視という点に存し、これが同時代の思想や詩文の世界においても、同様に主張されており、知識人(3)が小説の世界に導く大きな引き金になっていたのであることを述べ、前者については、作品に色濃くあらわれた勸善懲惡の思想が、単なる輶晦ではなく、抗租奴変などの頻発した明末社会の現状に対する、知識人の危機意識のあらわれであつたとして捉えてみた。

従来、おそらくは江戸の戯作者のあり方をもとに発想された小説作者観に基づき、小説は遊びに決っている、従っ

て小説に見られる教戒的な内容も、作者の輜晦に決っている、という見方からした馮夢龍像に對し、たとえ俗文学といえども、政治若くは倫理の問題と切り離せぬという中国文学の特質を押えた上での馮夢龍像を新たに提出したことは、中国社会における俗文学そのものの位置づけ、また中日文学の間に横たわる根本的な質の違いの問題へと視野を拡大し得るという意味で、意義があったと思う。だが、今にして思えば、筆者の提出した馮夢龍像は、いささか生まじめな馮夢龍であつて、これはまた、たしかに一方に偏したものであつたらう。

この馮夢龍像にとつて、泣き所にあたるのが、この『山歌』の存在に他ならないのであつた。こうして、『山歌』をも正しく内に含んだ、新たな馮夢龍の全体像を描き直すことが、筆者に課された大きな宿題として意識されることになった。民間の歌謡を、文人馮夢龍がどのように扱ったか。これは、知識人と民衆という問題を考えるうえで、小説以上の成果があげられるのではないかと思われるし、更には、『山歌』と馮夢龍を通して、『金瓶梅』なども生まれた明末の時代の世相風氣をうかがう道も開けてくるように思われる。

以上、本稿が中国歌謡研究及び馮夢龍研究に對して持つ意味を述べた。

次に、この『山歌』の資料について概観しておく。現在、我々の利用できるテキストは次の三種類である。

- (Ⅰ) 顧頤剛校点『山歌』。上海朱氏伝経堂排印本、一九三五年。線装一冊。
- (Ⅱ) 虞山沈亜公校点『黄山謎』。上海中央書店排印本、一九三六年。洋装一冊。
- (Ⅲ) 関徳棟校訂『山歌』。中華書局排印本、一九六二。線装一冊。

実は、この馮夢龍の『山歌』は、そのテキストが永く埋もれており、再びこの世に姿を現わし、人々の注目を集めるようになったのは、比較的最近のことに属する。安徽省歙県の許甄夏という人の許にあった刻本が、上海の伝経堂

書店の主人であつた朱瑞軒によつて発見され、買ひ求められたのは、民国二十三年（一九三四）のことであつた。この本にもとづいて、顧頡剛の校点により、伝経堂から排印出版されたのが、（Ⅰ）である。これには、かつて二十年代に北京大学歌謡研究会を中心に活躍した顧頡剛、胡適、周作人、鄭振鐸、錢南揚などが序を寄せている。封面題字は周作人の手になり、この本は、折しも亡くなつた馮夢龍の研究家馬廉に捧げられている。

翌年、『黃山謎』と題し、『山歌』の他に「黃鶯兒」「謎語」「掛枝兒」「夾竹桃」などを附して排印されたのが（Ⅱ）である。東京大学東洋文化研究所倉石文庫に一本が蔵される。

解放後の一九六二年、『明清民歌時調叢書』の一つとして、関徳棟により改めて校訂され排印されたのが（Ⅲ）である。本稿では、主としてこの（Ⅰ）と（Ⅲ）のテキストを、適宜参照しつつ用いることにする。

ところで、民国二十三年に安徽で発見された刻本は、その後鄭振鐸の手を経て、現在は北京図書館に収められている。筆者は、中国留学中の一九八五年四月、北京図書館に赴いて、この実物を手に取つて閲覧する光榮に浴した。注に書誌的データを記しておく。⁽⁷⁾

本書の構成と収録歌数は、表1のとおりである。

卷十の「桐城時興歌」は、安徽の歌謡であり、ことばも吳語ではない。卷一から卷九までが、吳語で書き記された蘇州の歌謡であるが、この中にも「四句」「雜体」「長歌」など、性格の異つたものが含まれている。

卷一から卷六の「四句」が、山歌の形式として最も一般的で、「四句頭山歌」とも呼ばれるもの。句間に「姐道郎呀」などの合いの手風の一句が挿入されたり、襯字が用いられたりして、見た目の句数、文字数は不ぞろいながら、基本的に七言四句の構造を持つものである。民国以後に採集された蘇州の歌謡も、この七言四句の形式のものが多く、

表1 『山歌』各巻の内容と収録歌数

巻数	内 容	正式収録歌	山歌	評注収録歌	合 計
巻一	私情四句	五八	七	三	六八
巻二	私情四句	五六	九		六五
巻三	私情四句	三三	三		三五
巻四	私情四句	三六	三	一	四〇
巻五	雑歌四句	三三	三	一	三七
巻六	詠物四句	六五	六		七一
巻七	私情雑体	二一	一		二二
巻八	私情長歌	一三	一		一四
巻九	雑詠長歌	八			八
巻十	桐城時興歌	二四			二四
計		三四六	三三	五	三八四

*この他、巻二、三、四の正式収録歌の別体（若干の字句の異なるもの）がおのおの一首ずつある。

馮夢龍の時代に、文人が山歌に擬して作った作品も、この四句頭山歌の形式であることによっても、これが当時も山歌の典型と考えられていたことが知られる。馮夢龍の『山歌』の中でも最も多いのが、この四句頭の山歌である。巻七の「雑体」は、一首の字数はあまり多くないものの（七十字ぐらいが平均的）、句数が増え、各句の字数が長短ふぞろいになって、俗曲の形式に近づいたもの。巻八、九の「長歌」は非常に長く、山歌の他にかなり長い白（セリフ）があり、作品によっては他の俗曲が挿入される。最も長い巻九の「焼香娘娘」は、ゆうに千四百字を越え

ている。

以上、馮夢龍『山歌』研究の意義目的、方法、および資料と山歌の形式の概要について述べ來った。しかしながら、この『山歌』を実際に研究してゆく上には、大きな困難が存した。それは他でもない、ことばの問題である。⁽⁸⁾先にも述べたように、この『山歌』は、呉語、しかも今を去ること三百年以上も前の呉語で記されており、この理解が容易でないのに加え、『山歌』には、書かれた文字と同音の裏の意味を響かせる、雙関語⁸が重要な表現技法として用いられており、呉語における同音字が推測できぬ限り、ほとんど作品を理解したことにならないのである。必ずしも体系的に呉語（蘇州語）を学習したわけでもない筆者にとつて、これは致命的であつた。そんな筆者に、この三百八十首にものぼる『山歌』を、すべてにわたつて詳細に解説してくださったのが、一九八四年から一ヶ年間、中国政府奨学金留学生（高級進修生）として中国上海復旦大学留学中、筆者の指導の任に当られた、同大学中文系の江巨栄副教授であつた。江先生は、多忙なお時間を割いて、毎週この『山歌』の解説をしてくださるとともに、その蘇州語の発音による読みをテープに吹き込んでくださった。その後、八六年、八七年に私費で訪中した際にも、携え來つた幼稚な質問に、こと細かにご教示をたまわつた。江先生の熱心なご指導がなかったら、筆者が『山歌』研究に手をつけることは、全く不可能であつたろう。今まずはじめにこの場を借りて、江巨栄先生に厚く御礼を申しのべたい。

第一章 山歌について

第一節 山歌の源流

本節では、馮夢龍の『山歌』を論ずるに先立ち、そもそも山歌とは何か、その最も本質的な性格は何か、という点について考えてみたい。

山歌とは何かということについては、これまでにもいくつかの見解がある。朱自清の『中国歌謡』（作家出版社、一九五七）では、「ここでいわゆる山歌とは、狭義のものをいい、七言四句がその基本形式である」（九六頁）として、形式から見て、一、竹枝詞、二、五代から宋に至る呉歌、三、粵歌、四、西南民族の歌謡を挙げて論じている。朱自清がこの本のもとなった清華大学での「歌謡」の講義をはじめたのが一九二九年のことで、馮夢龍『山歌』の発見前であるので、ここに言及がないのも致し方ない。

段宝林『中国民間文学概要』（北京大学出版社、一九八一）では「これ（山歌）は我が国南方各省での民歌の総称であり、西南、中南、江南等の広い地域に伝わっている」（一二二頁）という。

たしかに、山歌と呼ばれるものを搜してゆくと、七言四句の形式を持つものが多く、それが南方に分布しているというのも確かである。しかし、いずれの見解にも不満が残るのは、それが何故山歌と呼ばれるのか、何故「山」なのか、ということについて教えてくれないからである。現在では、この山歌ということばは、ちょうど日本語でいう民

謡と同じくらしいの意味で使われており、何故山かと問うこと自体、あまり意味がないと考えられるかもしれない。朱自清が狭義の山歌というのは、すでに一方で広義の使い方があったことを示している。

ところが、これらとちがった角度から、山歌を規定している見解に行きあたった。甘肅・青海などの山間部に残る「花児」という歌についての卜錫文の一文「試論花兒的体系与流派」『花兒論集』甘肅人民出版社、一九八三）である。ここでは、「花児」とは何か、ということに触れ、次のように言っている。

わが国の民間歌曲の中には、「山歌」と呼ばれるある種の歌がある。山歌は、労働人民が山野において自由に唱う一種の抒情小歌である。花児は、まさしくこの種の抒情小歌であり、甘肅・青海・寧夏と続く、広大な地区で流行する山歌である。ちょうど陝北の山歌を「信天游」といい、内蒙の山歌を「爬山調」といい、四川の山歌を「晨歌」といい、苗族の山歌を「飛歌」というのなどと同じように、花児も山歌の一つの代名詞であって、地域的な習慣による呼び名なのである。

卜氏の見方をかいつまんでいうならば、名称はさまざまながら、「山野において自由に唱う抒情小歌」が山歌だ、というのである。山の歌ということであれば、卜氏の挙げたものに、広東・福建の山間区域の客家山歌を加えてもよからう。

いま、これらの歌の行なわれる地域を、地図の上にプロットしたのが図1である。黄河・長江の中下流域にひろがる華中平野を三方から取り囲むような形にある山岳地帯に、この山の歌——山歌が分布している状態が見てとれるであろう。

続いて、これら現在でも行なわれているものから、この山歌の基本的特徴をさがし出すと、次の三点、

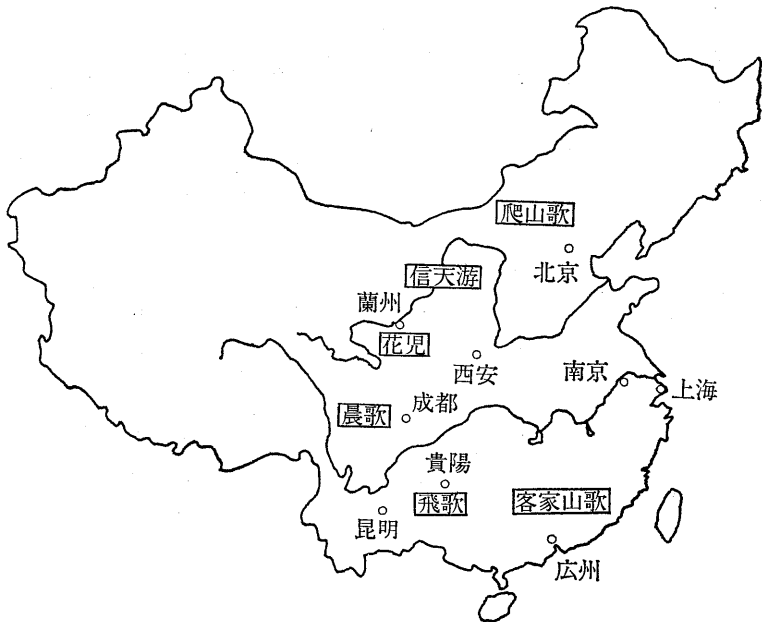


図1 「山歌」の分布

- (1) 歌の舞台としての山のまわりとの結びつき。
- (2) 目的としての結婚の機会。
- (3) 内容としての性にかかわる歌詞。

があげられよう。

第一点については、ここにあげた歌が、いずれも山間地帯の歌であり、それだけでも山の歌たりうるものであるのだが、実際は、それらの歌が、ある特定の聖域としての山での祭りを舞台にして歌われていることが注目される。わが国においては、古く筑波山の歌垣が知られるが、これと同様のことが、この山歌にも見ることができるのである。

西南中国、貴州・雲南の少数民族にあっては、藤井知昭「歌垣の世界——歌唱文化のさまざまな形態をめぐって」（佐々木高明編『雲南の照葉樹のもとで』日本放送出版協会、一九八四）に挙げられたものによってみて、

〔貴州〕

(1) ミャオ族

同じ貴州省黔东南苗族侗族自治州の州都・凱理のちかくの香炉山は、この「遊方」すなわち歌垣的形態の集まりで知られる。毎年、旧暦六月十九日から三日間「爬坡節」が催され、標高一四〇〇メートルの香炉山には、近隣諸地域から、青年男女をはじめ数万人が集まって「遊方」が行なわれるという。この山の頂きから山麓まで、数えられないほどの男女によって歌の掛け合いが行なわれ、歌を通して恋愛の相手をきめ婚姻に進むのが、年中行事の一つとされている。(一九一頁)

(2) 広西チワン族

この豊富なチワン族の山歌のなかでも、もっとも普遍的なものが、「歌墟」^{ゴイン}とされている。……上海文芸出版社が一九八二年に刊行した『中国民歌』第二巻では、「歌墟」が行なわれる場所は、田野、山坡、街市、墟場、家里などと記し、その時期も春節、中秋節をはじめ、一般の休日、昼もあれば夜もあるなど、その情況はそれぞれ異なっていると述べている。ときには跳舞を伴うこともあるが、すべて唱歌による「対歌」すなわち歌の掛け合いで、歌を通して婚姻にいたる伝統的習慣であることには変わりはない。(一九二、三頁)

(3) トン族

村松一弥氏によると、歌垣^{ガケン}は、男女が鼓楼坪^{コウロウマエ}とよばれる村の広場に集まり、若者が笙を吹くと、娘たちは円をつくり、手をつないで歌い、踊る。この間に男女の間に相聞歌が交わされ、気の合った男女は契りの品を交換する。男は娘が身につけた帯、銀のカンザシをもらう、と記しておられる。村松氏も述べられているが、正月、清

明節、中元節、中秋節、茶歌節などのトン族の祭日に開かれることが多く、村の広場に限らず、小高い丘の上や村はずれの川岸などで、歌垣は今日も盛大に行なわれているようである。(一九七頁)

(引用は、村松一弥『中国の少数民族』毎日新聞社、一九七三より)

〔雲南〕

(4) サニ族

この雲南省路南彝族県には、やはりイ族の一支系であるサニ族が暮らしている。このサニ族の青年男女の歌舞のなかで、きわだって生き生きと演じてくれたのは「火把節」の歌と踊りであった。旧暦六月二十四、五日に行なわれる「火把節」の日には、村々の青年男女をはじめ老若が小高い丘や一定の場所にたいまつをもって集まり、夜を明かして歌い、踊る。イ族に特有な大三弦を若者はかかえ、「三步弦」、「跳弦」、「刀舞」などの勇壮な踊りを踊り、娘たちも踊りながら「跳歌」を歌う。踊りの間には、歌の掛け合いが何回となくつづけられ、この歌や踊りを通して結婚の相手を選ぶという。(二〇〇頁)

(5) ハニ族

ハニ族はイ語系民族といわれるだけあって、イ族と同じ「火把節」あるいは「六月祭」などの行事には、広場などに集まって、歌いつづけて夜を明かし、太陽が輝く頃には相手がきまっている、と語ってくれた。(二〇一頁)

歌の歌われる場所としての山が重要であることが見てとれよう。このうち(1)の香炉山爬坡節の様子については、鈴木正崇・金丸良子『西南中国の少数民族』(古今書院、一九八五)、鈴木正崇『中国南部少数民族誌』(三和書房、一九八五)に、とりわけ詳細に描かれている。それによれば、この香炉山は、頂上に巨大な岩がそびえ立っており、

周囲からひとときわ目立った山であるという。だだっ広い関東平野にすくと立つ筑波山が、そのさして高くない標高にもかかわらず、霊峰とされ、古代の歌垣の舞台となったのと同様に、この香炉山の一種異様な山容が、この地の人々に聖なるものとしてのイメージを与えたのであろう。また、この香炉山の爬坡節は、旧暦の六月十九日に行なわれているというが、この日は観音の生日として、漢民族の間でも廟会の多く行なわれる日である。この状況について、鈴木・金丸前掲書は「観音は女性の菩薩と考えられているらしく、苗族の土地神信仰、山岳崇拜、岩石信仰を基礎とし、漢民族の民間信仰をも取り込んだ習合状況が香炉山の爬坡節を成立させる根底をなしている」（同書二二〇頁）と説明される。⁽⁹⁾

以上は雲南貴州における山歌であるが、これと似たものが、甘肅の山間部にも行なわれている。先に触れた花児がそれである。筆者は、一九八五年の夏、康楽県の蓮花山で行なわれた花児会を参観する機会を得たので、ここに多少詳しく紹介し、考察の材料にしよう。⁽¹⁰⁾

花児は、簡単に定義するならば、甘肅省、青海省、寧夏回族自治区の漢、回、土、東郷、保安、撒拉、裕固、藏族などの間で歌われる民歌である。花児は、さまざまな場で歌われるが、この甘肅あたりでとりわけ特徴的であるのは、これが人々の多く集まる祭りの場——花児会で歌われることである。そして、この地域では、一年を通して、実に多くのところで花児会が行なわれている（図2「臨夏花児会主要会址分布図」を参照）。このうち、規模が最も大きく有名なのが、農曆四月十五日に行われる永靖県炳靈寺花児会、農曆四月二十六日から二十九日まで行なわれる和政県松鳴岩花児会（これはNHK「大黄河」で紹介され、『大黄河』巻二、日本放送出版協会、一九八六に記事がある）そしてこの康楽県蓮花山花児会である。



写真1 蓮花山遠望

蓮花山は、甘肅省の省都蘭州から南へ約百八十キロ、康樂県の南端に位置し、標高三五五七メートル。山の多いこの地方の中でも、ひとときわ抜きんでおり、山頂の切り立った岩が、天にむかっていく重にも開いているように見えるところから、蓮花山の名も生まれている。まことに靈峰という印象を受けた(写真1)。この蓮花山に、毎年旧暦六月一日から六日まで、花児会が開かれ、会期を通じて約十万人もの人出でにぎわう。

会期中の日程は、六月一日、二日の二日間、蓮花山に登り神仏を拝することからはじまる。山頂には玉皇閣という道教寺院、中腹の紫霄宮は娘娘廟、登山口である唐方灘にある蓮花大殿はラマ教とさまざまな宗教が混在している。これは、この土地の複雑な民族構成を背景に形成されていたと思われるが、こうした既成宗教の基層にあるのは、やはり先の香炉山の場合と同じく、一種の山岳信仰といってよからう。人々は花児を歌いつつ、三三五五、蓮花山の山頂を目指してゆく(写真2)。三、四日には、山を下りた人々が山麓の足古川に集まり、ここで夜を徹して大規模な花児の競演が行なわれる。ここには多くの露店もあらわれ、この場



写真2 山道を登りながらの花児演唱

所での二日間が、花児会のクライマックスである(写真3)。四日の午後には、会場を楊家河河畔の王家溝門(川のはとりの広い草原)に移し、花児を歌い続け、最終日の六日には紫松山に登り、歌を歌い、酒をくみかわして、翌年の再会を約して別れるという。祭りとしての蓮花山花児会の構造を単純化して考えると、初日、二日目の登山と、山を下りてからの賽歌会とに要約できよう。山の信仰と歌垣との結びつきについては、折口信夫「山のことぶれ」(全集第二巻)、土橋寛『古代歌謡と儀礼の研究』(岩波書店、一九六五)、渡邊昭五『歌垣の民俗学的研究』(白帝社、一九六七)、同『歌垣の研究』(三弥井書店、一九八一)などにもに説くところであるが、折口信夫が三河の花祭りに触れて記した「山のことぶれ」によれば、青年戒を受けた若者が、山の神に扮して山から下りてくる。そこには、村の娘が寄り合って神を待ち迎える場を用意し、山の神のために山の嫁御寮が進められるというところに歌垣の起源が存し、更に山の神が山からもたらす山づとを分配、交換するところから市が起った、と説明される。もとより歌垣にはこの他にも豊穡の予祝、鎮魂等々さまざまな要素

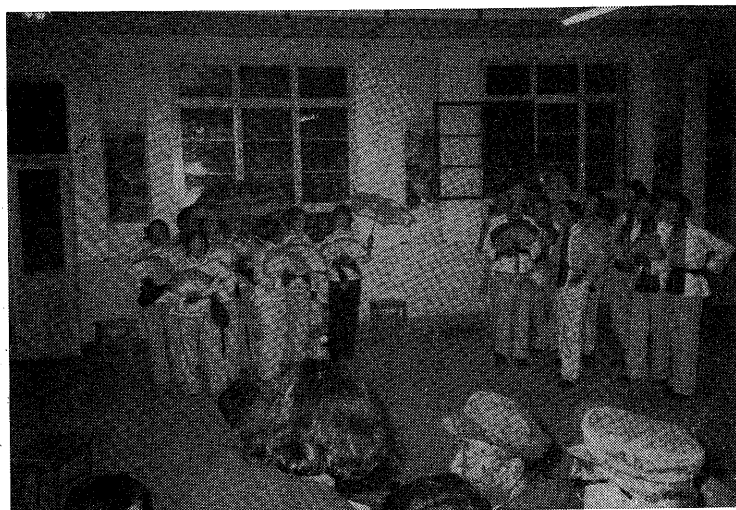


写真3 男女による花児対唱（傘と扇子が特徴）

が含まれているが、いまこの蓮花山花児会の、山の信仰としての登山、山から下った人々による賽歌会、大規模な市という行事の性格は、起源的には以上のように説明できるのではなからうか。

蓮花山花児は基本的に七言四句の整った形式を持ち、男女の対歌の場合も、男が七言四句からなる一節を歌うと、女もまた七言四句で答える、という形で連綿と続いてゆく。歌い方について注目されるのは、男が裏声（仮嗓子）を用いて歌うことである。雲南貴州や広西の山歌も、おおむね裏声を用いて歌われており、小島美子『日本音楽の古層』（春秋社、一九八二）では、スイスのヨーデルなどと同様、遠く離れたところにいる相手にまで聞えなければならぬ山中でのやりとりで、多く裏声が用いられるのだとされる。現実的効用の観点からすれば、たしかにその通りであるが、花児会のような、目の前の相手との対歌においても、こうした裏声を用いているわけであり、これには、有用性のほかに、仮ということに見られるように、神のやつしとしての意味があるのではなからうか。本来の声ではなく、裏声で歌うことは、俗を離れ、聖なる神として、歌まつりの場に臨むことを意味しているの

ではないか。もちろん、現在花児を歌う人々に、こうしたことが意識されているとは思わないが、裏声を用いるということは、以上に述べた古い宗教的背景を引きずっているのではないかと思われる。

ところで、現在の中国における花児研究では、花児会を宗教性の濃厚な段階から娛樂へ、すなわち神のために歌うものから人のために歌うものへ移行した段階にあるものとして捉えている⁽¹¹⁾。たしかに現在の蓮花山花児会を見た限りでは、クライマックスたる足古川の賽歌会といつても、男女の歌い手が、神の前でその伴侶を求めて歌いかわすという切迫した状況は目にすることができず、あちらで一グループ、こちらで一グループと、たしかに娛樂的に歌を歌い継いでいるにとどまっていたようだ。さらに、広場には舞台が設けられ、花児の有名歌手たちの歌をみんなが聴く、という催しも行なわれており、みんなが歌う形から、専門歌手が歌うものへと変化しはじめている様子が看取できた。しかし、現在の形も古い形から變化したものであり、古い宗教的痕跡を残しているものであることを忘れてはなるまい⁽¹²⁾。歌詞について、性的な内容にわたるものがあるか、との問いには、判でついたように、かつてはあった、という答えがかえってきた。現在目にするのできる花児集には、たしかに純情な恋愛の詞句が多く、あまりに露骨なものは当然収められていないが、時に、

哥要纏妹你就纏

おにいさん私がほしいのならすぐにしておくれ

不要一天推一天

一日のばしにするのはよしとくれ

今天推到臘月三

延ばしに延ばして今日は暮の三日

就是蜂蜜也不甜

蜂蜜だって甘くなくなるわ

というようなものもあって、かつて歌われていたであろう、いや今でも歌われているかもしれない大胆な歌の名残り

をうかがうことができるにとどまる。

ところで、この花児の研究について、現在討論が重ねられている大きなテーマは、この花児の族属、すなわち何族のどういう歌が、その起源と考えられるのか、という問題であった。蓮花山花児会を參觀したあと、蘭州に会場を移して行なわれた學術討論でも、この問題をめぐってさまざまな議論がたたかわされたが、諸説紛紛、容易に決着がつかぬ問題と見うけられた。その中で一つ注目されたのが、この甘肅一帯には、明代頃から南京を中心とする江南地方からの移民が数多く入っており、習俗などに江南と共通のものがかなり見られるという報告であった。⁽¹³⁾それで、この花児も江南から伝わったのではないか、とする見方もある。果してそうだとすれば、筆者にとっての最終的な目的である江南蘇州山歌と花児とは、兄弟關係にあたるものだということになる。たいへん興味深いが、定論とするには、更に慎重な検討を要するであろうと思われる。

以上、雲南貴州についての藤井知昭氏の報告、および甘肅の蓮花山花児会の様子を中心に、山の歌——山歌が歌われる場としての山について考えてみた。続いて、こうした歌の機能としての結婚の機会ということを考えてみよう。

柳田国男が「家と文学」（全集第十五巻）の冒頭に「文学が個人の怡楽となつたのは後の事で、本来は家の為、血筋を清く耀かし、又末永く榮えしめんが為に、生れ出でたるものではなかったか」というように、男女が一つところに会し、歌を歌い合う歌垣の機会は、本来単に娯楽というにとどまらず、人生の伴侶を求め、自らの属する社会を次の世代に引き継ぐ、種族維持のための重要な仕事であつたといふ。民族の違いにより、また一民族の中でも社会の発展段階に応じて、婚姻の制度にはさまざまな形態があるが、歌垣というのも、実は婚姻の制度の一部分をなしている。

先述のように、雲南貴州の少数民族の間でこうした歌垣的習俗が行なわれていることは現在数多く紹介されている

が、ここでは、漢民族の間にも比較的古くから知られ、資料も残っている苗族の「跳月」について考察した黄石「苗人的跳月」(『民俗学集錦』第一輯、一九三二)から、その総括部分を引いておこう、

跳月は、苗人の春嬉(Oriz)の訳)であり配偶者を選ぶ盛会であって、彼らにはきわめて重大な日である。行われるのは仲春が最も多いが、その他の春秋の佳節に行うものもある。集まった青年男女は、歌い踊り、おのれの氣に入つた相手を選び、婚約をする。しかし、これは婚姻のゴールではなくスタートである。だから、これは婚姻の礼式というよりは、むしろ求愛のドラマといった方がよい。何故なら、議婚、行聘、成婚、同居などの種々の手続きと儀礼が跳月の後にくる、すなわち青年男女の求愛が成功してからこれらのことが行なわれるからである。

跳月のあとに、まだ手続きがあるから、これはスタートにすぎないと見るのはおそらく正しくない。定められた年に一度の機会に知り合い、許し合った間柄は、漢族の結婚において、媒人を介したものが公認されるのと同様の効力を持っていたと考えられるし、田雯の「苗俗記」に「必ず子を生みて然る後に夫家に帰す」とあり、子のあることが正式の結婚の条件のように見え、この跳月の意味は黃氏のいうのよりは重いものがある。それはさておき、ここに見るように、跳月は、一定の時、一定の場所で、男女が会し、歌舞を媒介とし、配偶者を選ぶ歌垣の機会であることが知られよう。

これが行なわれる時期は、春が多いというのは、万物が盛んに生育する春の時期が、人間にとっても生命力の最も横溢する時期にあたるということであり、農作物の豊作を予祝する意味もあったろう。わが国の春の山遊びもこれら一連の春の祭りの一つであるし、甘肅のラブランでも、春の祭りに男女の歌舞、歌合戦が行なわれていたことが報告

されている（中根千枝編『LABRANG 李安宅の調査報告』東洋学文献センター叢刊 別輯五、一九八二）。

その場所については、清人陳鼎の「滇黔土司婚禮記」（『知不足齋叢書』所収）では「跳月して婚を為すは、元夕に標を野に立て、大いに男女を会す。男は蘆笙を前に吹き、女は金鐸を後に振る。盤旅して跳舞し、各行列有り。謳歌して互に答へ、心に洽むこと有れば即ち奔之す」とあって、野にめじるし（神の憑代とも考えられる）を立て、それによって聖なる空間を画定し、そこで行なわれたといい、方亨咸の「苗俗紀聞」（『檀几叢書』所収）には「其の婚するや媒妁無し、男子の壮にして室無き者、毎年六月六日、午の將に蹉かんとするを以て、悉く山に登りて四望す。樹葉を吹きて呦呦の声あれば、則ち馬郎の至れるを爲るを知る。未字の女、羣れ往きて之に従ひ、自ら相して配を擇ぶに任す」とあって、山が舞台になっている。また趙翼の『簞曝雜記』卷三の「春月毎に墟場に趁りて唱歌す。男女おのおの一边に坐す。其の歌は皆な男女相悦の詞なり」のように、市の立つ場が舞台になってもいる。ただ、第一点のところでもすでに触れたが、これが山であれ、市であれ、特に聖性を賦与された空間に限られている。すなわち、日常的な俗世の秩序から離れたハレの空間なのである。種族維持という目的があったところで、一年中時と場所を選ばずに行なうことが行なわれたのでは、日常の生活に支障をきたそう。そこで、日を決め、場所を定めて、まつりが行なわれるようになったと考えられる。

ところで、日常的な秩序意識の働く場から人間を解き放つのは、宗教の力、信仰の力である。実際にその場ではじめて会った相手と交りを持つかどうか、俗世ではたぶんあり得ないことと思うが、それが、一定の時、一定の場所だけでは、神の存在を媒介にして可能になるのである。聖と俗の天秤が、大きく聖の方に傾いている時に、こうしたまつりがはじめて可能になるといってよい。従って、世俗の秩序意識をはるかに超越した聖性を感じられなくなった時

に、こうしたまつりは実質的な機能を失い、先の蓮花山の場合のように、単なる娯楽という方向に傾いてゆくものと考えられる。

上に述べたような祭りの中で、歌の持つ意味は二つある。一つは、折口信夫が「古代生活に見えた恋愛」(全集巻一)の中で、

歌垣の話ですが、最後にあげました村人が神の庭に集まる神祭りの場合、村中の男と女とが、極めて放恣な――後世から見て――夜の闇に奔馳する。さうした事は、神の資格に於て、村の男が、神の巫女なる村の女に行き触れて居たのです。祭り場の空気が、そこまで有頂天に人々をさせる迄の間は、男方と女方とに立ち場処を分けて、歌のかけあひをする。男方から謡ひ出した即興歌に対して、女方からあとをつけるといふ儀式がある。此を歌垣と言ひ、方言ではかゞひ・をつめなどと言うらしい。男と女のかけあひだから、性的な問答が中心になる。而も相手と言ひ伏せる様な文句が聞はされるのです。

というように、性的な内容の歌によって、まつりの雰囲気盛り上げてゆくはたらきである。跳月の場合がそうであったように、歌と同様踊りも、この意味があったと考えられる。男女双方の競争的な歌のやりとりによって、歌の内容も次第にエスカレートするとともに、場の空気が盛り上っていったであろう様子が想像される。たまたま本稿を執筆中、第五回アジア伝統芸能の交流「アジアの神・舞・歌」で、中国雲南省彝族、納西族の歌と踊りを、この目で見える機会を得た。とりわけ東山、西山の打歌という集団歌舞では、歌うにつれ踊るにつれ、人々の気持ちが高まってゆく様子を見てとれた。

まつりにおける歌の意味の二つめは、結婚して家庭を築き、子孫を残さんがために、できるだけすぐれた相手をさ

がそうするのは自然のなりゆきであるが、かけ合いの場で、相手に即興で気のきいた歌の返答をさせることが、相手の知力を試すための機会でもあったということである。これがあらゆる歌合戦の根底にあったと思われる。広東の粵歌について記した『広東新語』巻十二「粵歌」の条では、この地方で「歌試」が行なわれ、その優勝者が「歌伯」として尊敬を受けたことを記録しているが、この「歌伯」は歌の能力というだけではなく、全人格的能力がこれによって認められたに等しいと考えられる。かけ合いということの背後には、こういう目的もあったと考えられる。

以上のような場で歌われる歌は、対歌にふさわしい形式を持っている。菊田正信「信天遊」から『王貴与李香香』へ」（東京都立大学『人文学報』一八〇号、一九八六）によれば、陝北の「信天遊」の句構成における前句の謎かけ性が「山歌一般にも言えることだが、信天遊も、歌垣と類似した行事のなかなどで、異性が互いに歌のかけあいをする、対歌の場で最も典型的にその面目を伝える」という。後述するように、馮夢龍の『山歌』にもこうしたかけ合いの性格が認められる。

続いて、山で歌われる山歌に共通する特徴の第三点として、第二点でも触れたことではあるが、まつりの場で歌われる歌の多くが、性にまつわる歌詞を持っていることである。これは、歌垣の場で歌われる歌におおかた共通したことで、わが国の上代歌謡にも歌垣の歌と見られるものがあり、それには男女の交りを婉曲に言ったものがあるといふ（土橋寛『古代歌謡と儀礼の研究』第七章）、チベットの歌などにも、

急に口（下の口）に入れて下さるな

口（上の口）から心臓が飛び出そうだ

口から心臓が飛び出そうだ……

急に口（下の口）から抜いて下さるな

お母さんが死んだよりまだつらい

お母さんが死んだよりまだつらい

といったようなものがある（上山春平 佐々木高明 中尾佐助『続・照葉樹林文化』中公新書、一九七六に引く西川一三『秘境西域八年の潜行（下）』芙蓉書房 一九六八）。現在中国各地で採集される山歌で、少くとも公表されたものには、こうしたあけすけな歌を見出すことは困難であるが、歌垣的な場の本質から考えて、やはりこういう歌が歌われていると考えられよう。いずれにせよ、これらの歌は、神のいますまつりの場を背景に歌われるものであって、性的な内容のことがらを歌うことに對するやましさがない、という点が重要である。この性にまつわるテーマが、遠く馮夢龍の『山歌』にまでつながってゆくのである。

以上、中国の山岳地帯に現存する山の歌——山歌を材料に、それが山のまつりにかかわるものであること、主として結婚の機会としての歌垣の場で歌われること、その歌詞に性的内容が多く見られること、という三つの特徴を指摘した。ところで、こうした歌とまつりが、何故山岳地帯にばかり存在するのか、ということであるが、これは社会の制度とその発展段階の問題に属する。つまり、この種の歌とまつりは、たまたま今日にあって山岳地帯に多く残っていて山歌と呼ばれているということであって、中原を占めている漢民族にもかつてそれはあったのである。いうまでもなく、『詩経』に見える歌謡がそれである。これらの歌謡は、後に儒家の經典とされ、歴代の倫理的な解釈におおわれ続けていたものであるが、『詩経』特にそのうち「国風」に見える歌謡が、まさしく古代社会の農民の季節祭におけ

る若い男女の恋愛歌であったということが、フランスのマルセル・グラネによって言われた（内田智雄訳『支那古代の祭祀と歌謡』）。松本雅明氏は、更に『詩経』に用いられた興の質的変化に着目し、『詩経』の成立したと考えられる紀元前六世紀頃が、中国の古代歌謡の変質期にあたっていることを指摘された。そして、その理由について、『沖繩の歴史と文化』（近藤出版社、一九七二）では、

このように祭祀が若い男女にとって、婚約の意味をもったとすれば、村落が階層化してくると、もはや、農奴の息子が領主の娘に求婚することは、不可能になり、祭の機能の半ばは失われる。そのような祭祀の場所を、中国では「社」といったが、領主が強大になるに従って、社における村祭よりも、領主の「家の祭」が大きな意味をもってくる。農奴たちは領主の振舞酒に酔い、村落の古老たちも祝賀に出かける。このようにして、社の祭はしだいに形式化し、歌合戦は行われなくなる。そうすると野外の舞踏歌は、室内の酒宴歌にかわる。きびきびした律動的な歌は、情調的な哀傷歌に変化していく。

と説明される。すなわち、社会の発展にともなう階層分化によって、歌垣的な祭りそのものの機能が失われてしまうということである。そして、歌におけるこの変化は、風から雅・頌への変化でもある。筆者は先に、歌垣の行なわれる条件として、聖性が俗性よりもまさっているということを挙げ、それが次第に俗性を強め、娯楽へと移行してくるということ述べたが、この俗性の強まりの理由の一つが、この階層分化という点に求められるであろう。

漢民族も、かつて歌垣による結婚という一時期を持った。『詩経』国風の諸歌謡や、『周礼』地官司徒媒氏の、媒氏は萬民の判を掌る。……中春の月、男女を會せしめ、この時に於て奔する者を禁ぜず。若し故無くして令を用いざる者は之を罰す。男女の夫家無き者を司りて之を會せしむ。

といった一条などからこのことはうかがうことができる。しかしながら、漢民族は、はやくも紀元前六世紀の時点で、この段階から抜け出してしまったのである。それに対して、現在まで歌垣的祭りの残っているのは、山間に住む階層分化のあまり進んでいない民族においてである。『詩經』国風は、機能として、内容として、現在のいわゆる山歌と同じものでありながら、こちらは決して山歌と呼ばれることはない。つまり、山の字を冠して山歌というのは、早くに古代的社會を脱してしまった漢民族の立場から、これら山間部に居住する人々の歌を呼んだ呼び名に他ならないのである。

ついでに言えば、これまで歌垣的祭りを、社會の發展、階層分化という点から見たが、これは、結婚の制度からんで、いわゆる母系制の問題にもかかわっている。現在、歌垣的祭りを行なっている少数民族には、妻問い婚、婿入り婚にあたる婚姻形態を持っているところが多い（楊知勇他編『雲南少数民族婚俗誌』雲南民族出版社 一九八三）。漢民族の社會は、早くから男系の社會になってしまったが、日本においても、かなり後の時代まで妻問い婚の制度が残っており、一地方的なものとはいえ、歌垣も行なわれていたのである。これら母系の社會では、総じて女性の地位が高いといわれ、歌にあらわれる主體的な女性の存在も納得がいくが、馮夢龍の『山歌』に登場する主體的で力強い女たちも、はるかにこうした背景をひきずっているのであろう。婚姻制度の変化も、社會の發展の一側面であるが、ここに附記しておく。

以上、漢民族の居住する黄河、長江中下流域の平野を取り巻く山岳地帯における山歌について考えて来た。結婚の機会としての歌とまつりは、華中平野にあつては早くに消滅したと言ったが、実は、かなり時代の下つた唐代、宋代頃まで、特に南中国の長江流域には、このいわゆる山歌が行なわれていた記録が見られるのである。

山歌という二字の、おそらく最も古い用例は、中唐の詩人李益（七四九～八二七）の「人の南に帰るを送る」詩（『全唐詩』卷二八三）に見えるそれであろう。

人言下江疾　人は江を下るの疾きを言ふも

君道下江遲　君は江を下るの遅きを道ふ

五月江路惡　五月は江路悪しく

南風驚浪時　南風の浪を驚かす時なり

應知近家喜　應に家に近き喜びを知るべきなるに

還有異鄉悲　還た異郷の悲しみ有り

無奈孤舟夕　奈んともするなし孤舟の夕

山歌聞竹枝　山歌に竹枝を聞かん

江路悪し、といい、巴渝の歌である竹枝が詠い込まれていることから、この人は三峡を下って南に向かおうとしていることがわかる。おそらく、李益が邠州（甘肅省）節度使の幕客であった時に、劍閣を越えて四川に入り、そこから船で長江を下ろうとした人を送った詩であろう。「山歌に竹枝を聞かん」は、平仄の関係でこうした措辞になっているが、意味は「竹枝の山歌を聞かん」というに同じ。竹枝が巴渝の歌と特定されるのに対し、山歌は広く南方の民謡一般を指していると考えられる。船の上のひとり旅の夕べ、この竹枝の山歌の調べをきくと、やるせない思いにかられるだろう、と旅の苦辛を思いやる内容の詩と解する。

李益の詩に次いで山歌の語が見られるのは、白居易（七七二～八四六）のいくつかの詩においてである。白居易の

詩で山歌の文字は、いずれも彼が元和十年（八一五）江州（江西省九江）司馬に左遷された際に、長江に臨むこの地で詠まれた詩の中に見える。

一つは、「潯陽江頭 夜 客を送る、楓葉 荻花 秋索索」ではじまる有名な「琵琶行」（『全唐詩』卷四三五）であり、その終りの方に、

春江花朝秋月夜 春江の花朝 秋月の夜

往往取酒還獨傾 往往 酒を取り 還た獨り傾く

豈無山歌與村笛 豈に山歌と村笛と無からんや

嘔啞嘲哢難爲聽 おうあく ちょうせき 嘔啞 嘲哢 聽くを爲し難し

今夜聞君琵琶語 今夜 君が琵琶の語を聞きて

如聽仙樂耳暫明 仙樂を聽くが如く 耳暫く明らかなり

とあつて、酒を飲もうにも山歌と村笛しかないようなこの地で、都から流れて来た芸妓の琵琶をきくことができ、あたかも仙樂をきいたようだ、という内容である。山歌の語が村笛と並んで用いられており、一般的な泛称のように見えるが、舞台は長江に臨んだ九江であり、歌といつても、やはり南方、長江流域のそれを意識していると考えられる。また、

南浦聞行罷 おは 南浦に聞行し罷りて

西樓小宴時 西樓に小宴するの時

望湖凭檻久 湖を望みて檻に凭ること久しく

待月放杯遲　月を待ちて杯を放つこと遅し

江果嘗盧橘　江果　盧橘を嘗め

山歌聽竹枝　山歌に竹枝を聴く

相逢且同樂　相逢うて且く同に樂しまん

何必舊相知　何ぞ舊相知たるを必せんや

という「江樓偶宴贈同座」(『全唐詩』卷四三八)にも山歌の語が見える。これも江州での作。たまたま宴席で知り合った人々に、逢えて楽しい、むかしからの知り合いでなくても構わないではないか、というあいさつの内容で、この楽しい理由として、くだものには盧橘(きんかん)があるし、竹枝の山歌も聞けるのだから、とあげられている。さらに、この江西の様子を詠じた長篇の「東南行一百韻、寄通州元九侍御・澧州李十一舍人・果州崔二十二使君・開州韋大員外・庾三十二補闕・杜十四拾遺・李二十助教員外・竇七校書」(『全唐詩』卷四三九)の中にも、

見果皆盧橘　果を見れば皆な盧橘

聞禽悉鷓鴣　禽を聞けば悉く鷓鴣

山歌猿獨叫　山歌　猿　獨り叫び

野哭鳥相呼　野哭　鳥　相呼ぶ

とあつて、猿のなき声を山歌にたとえている。南に下り言語通ぜぬ白居易にとっては、山歌も猿声に等しかったといふことか。

以上、李益と白居易の詩の中に使われた山歌を見たが、いずれも南方長江流域を舞台として歌われていることに注

意しておこう（本章冒頭に掲げた段宝林氏の見解を思い起されたい）。

なお、その正確な生存の時期もわからず、詩集の真偽もさだかではないが、寒山の詩の中に、

寒山棲隱處 寒山の棲隱する處

絶得雜人過 雜人の過るを絶し得たり

時逢林内鳥 時に林内の鳥に逢ひ

相共唱山歌 相共に山歌を唱ふ

とある（『全唐詩』卷八〇六）。この「山歌」の語が特定の山歌を意識しているとすれば、舞台はもとより浙江の天台山である。

ここで見た李益、白居易の例、いずれも「山歌に竹枝を聞かん」「山歌に竹枝を聴く」と、山歌と竹枝がいっしょに詠じられていた。竹枝についても、少し考えてみたい。竹枝はもと、長江上流四川の巴渝地方の歌であった。唐肅宗の至徳年間（七五六～七五八）の進士である顧況に「竹枝」があり、知られていたとは思⁽¹⁴⁾うが、後に、劉禹錫が竹枝の民謡に寄せて擬作した「竹枝新辭九章」によって、より広く知られるようになった。劉禹錫（七七二～八四二）は貞元九年（七九三）に進士、同十三年（七九七）には博学宏詞科にも及第し、快調な役人生活のスタートを切るが、引き立ててくれた王叔文の失脚とともに、連州刺史（広東）に左遷され、さらに着任せぬうちに朗州司馬（湖南）に格下げされた。ここに十年ほどおり、その後、連州（広東）、夔州（四川）、和州（安徽）の刺史をへて、太和元年（八二七）に都へもどった。劉禹錫の「竹枝自序」（『全唐詩』卷三六五）では、

四方の歌、音を異にするも樂を同じうす。歲正月、余建平に來る。里中の兒、竹枝を聯歌し、短笛を吹き、鼓

を撃ちて以て節に赴く、歌ふ者は袂を揚げ睢舞し、曲多きを以て賢なりと爲す。其の音を聆くに、黄鐘の羽に中り、卒章の激訐呉聲の如し。僉儻にして分つべからずと雖も、思を含みて婉轉、淇澳の豔音有り。昔屈原沅湘の間に居り。其の民神を迎へ、詞鄙陋多し。乃ち爲に九歌を作り、今に到るまで、荊楚これを歌舞す。故に余も亦た竹枝九篇有り、善く歌ふ者をしてこれを颺げ、末に附せしむ。後の巴歛を聆くもの、變風の自るところを知らん。

といつて、舞台は建平（四川省建平）。「歳正月」は、卞孝宣の『劉禹錫年譜』では、夔州の刺史をしていた長慶二年（八二二）のこととする。劉禹錫が、この地で目にしたものは、正月における竹枝の歌の歌合戦だったのである。また、『旧唐書』卷一六〇本伝では、

禹錫 朗州に在ること十年、唯だ文章吟詠を以て、情性を陶冶す。蠻俗巫を好み、淫祠毎に、鼓舞して必ず俚辭を歌う。禹錫其の間に従事することあり。乃ち騷人の作に依り、新辭を爲り、以て巫祝に教ふ。故に武陵谿洞間の夷歌、率ね禹錫の辭多きなり。

といい、同じく『新唐書』卷一六八本伝では、

禹錫 連州刺史に貶せられ、未だ至らざるに、朗州司馬に斥けらる。州は夜郎の諸夷に接し、風俗の陋なること甚し。家ごとに巫鬼を喜び、祠る毎に、竹枝を歌ひ、鼓吹裴回し、其の聲僉儻たり。禹錫謂ふ、屈原沅湘の間に居りて、九歌を作り、楚人をして以て神を迎送せしむ。乃ち其の聲に倚り、竹枝辭十餘篇を作る。是に於て、武陵の夷俚悉くこれを歌ふ。

とあって、夔州刺史ではなく、朗州司馬であつた時の作としている。そうだとすれば、郭茂倩の『樂府詩集』卷八一

近代曲辭、竹枝にも「竹枝は本と巴渝に出づ。唐の貞元中、劉禹錫沅湘に在りて、俚歌の鄙陋なるを以て、乃ち騷人の九歌に依り、竹枝の新辭九章を作り、里中の兒にこれを歌はしむ。是れ由り、貞元、元和の間に盛んなり」とあるように、貞元、元和の李益、白居易が、劉禹錫の竹枝に刺激され、「山歌に竹枝を聞く」と詠じたということになり、つじつまが合うことは合う。いずれにせよ、新旧唐書の記述によればこの竹枝が、もともと朗州（陶淵明の桃花源の近くである）で、巫祝による迎神歌として歌われていたことになる。

任二北『唐詩詩』（下編第三卷竹枝（二））では、

竹枝の歌唱には、あきらかに二種類がある。野唱と精唱である。野唱は民間にあつて、あるいは神を祠り、あるいは閨情踏月、集團の歌合戦の折などで、「女唱驛」の地名もここから起つた。精唱の方は、市から教坊に入り、専門の妓女ができ、その人を「竹枝娘」と呼んだ。こちらも競争の風があり、趙燕奴の場合がその最も目立つたものである。そのほか、士大夫の歌つたものとして、張旭、劉禹錫の例がある。

といい、竹枝の歌われたさまざまな場を整理するが、これは民間の歌が、市場地を経て妓館に入り、やがて文人が模倣する、という経過と見ることもできよう。後に竹枝は、西湖竹枝など、各地の風物を詠ずるものになっていった。

他に竹枝について触れたものに『月令粹編』巻四「鷄子卜」の条に引く『玉燭寶典』があり、

蜀中郷市の士女 人の日に小鼓を撃つを以て、竹枝歌を唱い、鷄子卜を作す。

といい、白居易の「聽竹枝贈李侍御」（『全唐詩』巻四四一）詩では、

巴童巫女竹枝歌 巴童巫女の竹枝歌

懊惱何人怨咽多 懊惱 何人か怨咽多き

暫聽遣君猶悵望 暫く聽かば 君をして猶ほ悵望せしむ

長聞教我復如何 長く聞かば 我をして復た如何せしめん

とあることによって、竹枝が男女で歌われていたことがうかがわれる。また、内容も、現在残っているものを見るに、恋愛をテーマとしたものが多い。

竹枝という名称も、任二北の『唐声詩』では「あるいは本来手に竹枝を持って舞ったので、こう名づけられた」という。日本の能楽の狂女物では、狂女をあらわす約束事として「狂ひ笹」を手にすることになっているが、「その本来の機能は、神霊を招き寄せる依り代であったとみるほかない」という（守屋毅「くるひと芸能——中世における諸相」梅棹忠夫監修、守屋毅編『祭りは神々のパフォーマンス』力富書房、一九八七）。また、先に触れた貴州香炉山の爬坡節において、「山へ登ってきた者のなかに、長い笹竹を根こぎにしてもっていく者がいた。なぜそうするのかと尋ねると、飾りだというが、以前にはなにかの意味をもっていたにちがいない。竹は、天と地を結ぶものと苗族は考えているからである」という報告もある（鈴木正崇『中国南部少数民族誌』一九七頁）。竹枝は祭りの場において特に神の依り代としての意味を持っていたようだ。

長江に沿って、四川から湖南・湖北、さらに江西ぐらいの範囲で行なわれていた竹枝の歌も、先に述べたいいわゆる山歌の仲間であったと考えられる。

実は、この長江中、下流地域には、歳時に集団で歌い踊る祭りについての記録がかなり残っている。宋の范致明の『岳陽風土記』（『古今逸史』所収）では、

荆湖の民俗、歳時に會集し或は禱祠するに、多く鼓を撃ち、男女をして踏歌せしむ。これを歌場と謂ふ。

という踏歌があつたという。踏歌については安徽での作といわれる李白の「汪倫に贈る」(『全唐詩』卷一七一)に、

李白乘舟將欲行 李白舟に乗りて將に行かんと欲す

忽聞岸上踏歌聲 忽き聞く岸上踏歌の聲

とあるほか、『舊唐書』卷七睿宗紀に、

上元の日の夜、上皇安福門に御し燈を觀らる。内人を出だして、袂を連ねて踏歌せしめ、百寮に縱めてこれを觀しむ。一夜にして方めて罷む。

とあり、都長安の官中でも踏歌が行なわれた記録がある。『朝野僉載』には、やはり正月十五十六十七日の夜に、玄宗もこれを見たという。ただ、踏歌そのものは、『宣和書譜』卷五女仙吳彩鸞(『津逮秘書』所収)に、

南方の風俗、中秋の夜、婦人相持して踏歌す。月影の中に婆娑たり、最も盛集を爲す。

というように、本来南方の風俗であつたようだ。この吳彩鸞の話は、鄱陽湖のほとり、江西の鍾陵でのことで、

鍾陵の西山に遊帷觀有り、中秋に至る毎に、車馬喧闐して、數十里闐闐のごとし。豪傑多く名姝の善く謳ふ者を召し、夜丈夫と間立し、臂を握り連踏して唱ひ、對答の敏捷なる者を推して勝となす。太和の末、書生文簫なるもの有り、觀に往きて一姝の甚だ麗しきを觀る。其の詞に曰く「若し能く相ひ伴ひて仙壇を陟らば、應に文簫の綵鸞に駕するを得るべし。曾て綉襦并びに甲帳有り、瓊臺雪霜の寒きを怕れず」と。生其の神仙なるを意ひて、足を植てて去らず。姝も亦た相盼る。歌罷りて獨り燭を秉り、大松の逕を穿つ。將に盡んとして、山に陟り石を捫りて、險を冒して升り、生その蹤を躡ふ。姝曰く「是れ文簫ならずや」と。相引きて一頂坦然の地に至る。後に忽ち風雨、帷を裂き机を覆す。俄に仙童有りて天判を持す。曰く「吳綵鸞 私慾にて天機を洩せるを以て、謫

して民が妻と爲すこと一紀たり」と。姝乃ち生と山を下り、鍾陵に歸る。

と『事文類聚』前集卷十一天時部、中秋に引く『傳奇』に見える。ここでは前半、数多くの人がこの西山の遊帷観に集まり、「臂を握り連踏して歌ひ、対答の敏捷なる者を推して勝となす」というような、男女による歌合戦をしていたことが知られる。それが、文簫と呉綵鸞の出会いの場にもなっており、いわゆる歌垣的なまつりであるといえる。

二人の逢瀬の場所が、山の頂上というのも、先に触れた、歌垣と山とのかわりを如実に示している。この同じ話が『道藏』正乙部「設」上『三洞羣仙錄』卷十一「王母靈鳳文妻彩鸞」引『仙傳拾遺』にも見え、冒頭は、

文簫 洪州許眞君宅遊帷観に寓す。八月十五日上昇の辰、士女雲集し、袂を連ねて踏歌す。これを酬願と謂ふ。となつてゐる。

また、蘇東坡が、元豊二年（一〇七九）御史台の獄につながれ、湖北の黄州に流された際に、

余 黄州に來りて、光黄の人の二三月皆な群聚して謳歌するを聞く。其の詞固より解すべからず。其の音も亦た律呂に中らず。但だ宛轉たる其の聲、高下往返すること、雞唱の如く爾。祠堂中に聞く所の雞人傳漏と微しく似たる所有り。但だ極めて鄙野なるのみ。……（中略）……今余の聞く所、豈に亦た雞鳴の遺聲なるか。今の士人これを山歌と謂ふと云ふ。

という記録を残している（『東坡志林』卷二）。これも、春のまつりの集團の歌である。

安徽でも、宋の王禹偁が滁州にいた時に作った「唱山歌」（『小畜集』卷五）によって、同じようなまつりのあったことが知られる。

滁民帶楚俗 滁民は楚俗を帶び

下里同巴音

下里 巴音に同じ

歲稔又時安

歲稔^みり 又た時安んじ

春來恣歌吟

春來れば歌吟を恣^{ほしまま}にす

接臂轉若環

臂を接して轉ること環の如し

聚首叢如林

首を聚めて叢がること林の如し

男女互相調

男女互いに相調^{からか}い

其詞事奢淫

其の詞 奢淫を事とす

修教不易俗

修教俗を易えず

吾也不之禁

吾も也たこれを禁ぜず

夜闌尙未闕

夜闌^{たけな}はにして尙ほ未だ闕^やまず

其樂何悵悵

其の樂何ぞ悵悌たる

用此散楚兵

此を用て楚兵を散ぜしむ

子房謀計深

子房の謀計深し

乃知國家事

乃ち知る國家の事

成敗因人心

成敗は人心に因るを

すなわち、春に男女があつまつて手をつなぎ、輪になって踊りながら、たがいにからかう奢淫の歌を夜おそくまで歌っているというのであつて、これなども、歌垣的機會の歌と見ることができよう。

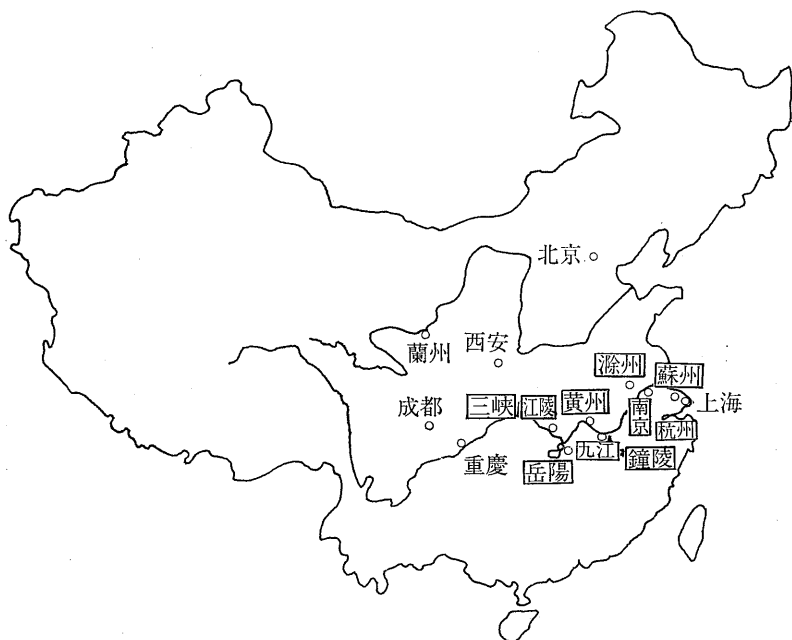


図3 長江中下流域の歌垣的祭りの分布

以上見た唐、宋において歌垣的まつりの行なわれていた場所を、地図上に置いてみると、図3のようになる。例外的な長安宮廷の踏歌を除くと、四川東部から湖北、湖南、江西、安徽と、ちょうど長江中流域にあたる地域に分布していることがわかる。このあたりは、平野部といっても山がちであり、山地を中心に現在でも歌垣的まつりを行なっている苗族などの少数民族の居住している地域でもある。また、王禹偁の「唱山歌」が、いみじくも「滁民は楚俗を帯ぶ」といつているように、このうち特に湖北湖南のあたりは、古代の楚国の占めていた土地である。楚は『楚辞』で知られるように、巫の盛んであった土地であり、『旧唐書』劉禹錫伝に「蠻俗巫を好み、淫祠毎に、鼓舞して必ず俚辞を歌う」とあったように、巫とかかわりのある祭りが多く行

なわれていた。小南一郎『楚辞』（筑摩書房、一九七三）二十九、三十頁では「楚辞を通してうかがわれる巫覡たちの特色は、神々と恋愛関係になることによって神をわが身に引き寄せようとしていることである」とし、朱子の『楚辞弁証』の「〔楚の民間祭祀では〕或いは陰巫を以って陽神を下し、或いは陽主を以って陰鬼と接す。則ちその辞の褻慢淫荒なること、当に道^{まじ}う可からざる者有る可し。」を引いて「すなわち男神を招き降ろすのは女巫であり、女神を招き降ろすのは男巫であって、それゆえ両者の間をむすぶ祭祀の歌はみだらなものが多かったであらう、と言うのである」とされる。こうした内容の歌が、『旧唐書』に見えるまつりや、王禹偁の「唱山歌」にもつながっていたであらうことが想像できる。また、巫山の神女も、古くは生殖機能を宗教とする原始時代の祭祀における重要な神であったものが、宋玉の「高唐賦」になって単なる奔女に墮落してしまったとする聞一多の見解（『高唐神女伝説之分析』全集第一巻）もあり、生殖と結びついた信仰、まつりの行なわれていたことを傍証する。

以上、主として唐宋の資料によって、長江中流域の習俗と歌謡について考えて来た。ここで、更に時代を溯って六朝の樂府についても見てみよう。郭茂倩『樂府詩集』の清商曲辞は、主に呉声歌曲と西曲歌の二つの部分から成る。王運熙「呉声西曲の産生地域」（『六朝樂府与民歌』上海文艺聯合出版社、一九五五）によれば、「呉声歌曲は呉地に生まれ、当時の都だった建業を中心とし、西曲は長江中流域と漢水流域に生まれ、江陵を中心としている」という。すなわち、『樂府詩集』の清商曲辞に収められる呉歌と西曲は、これまで述べて来た長江中流域と、もうひとつ、筆者が最終的に問題にしている呉中とが、その流行の中心地域であったことが知られるのである。呉中には、すでに古くから、左思の「呉都賦」に「呉歛越吟」と記されたような歌があったが、この段階では、一地方的な民歌にすぎなかった。ところが、南朝の時代、南京に首都がおかれると、民間で歌われていたこの地方の歌が、宮廷にも吸い上げ

られ、文人によって整理されるようになった。こうして『楽府詩集』に収められる資料も残ったわけだが、逆に、『楽府詩集』に収められたものが、そのまま民間で歌われたものだというのも難しい。

しかしながら、『楽府詩集』中の呉声歌曲に、他のものにはない特色を見出すことは可能である。そのまず第一は雙関語（掛け言葉）の使用である。呉声歌曲の「子夜歌」「読曲歌」などには、同音の文字によって別の義をあらわすこの雙関語がしばしば用いられている。後に蘇東坡が杭州で作った「席上代人贈別」詩（『蘇文忠詩合註』卷九）では、第一句の「蓮子擘開須見憶」で、「憶」が「惹」の意味を掛けているという具合に、四句すべてに雙関語が用いられている。趙次公は、この詩に注して「此れ呉歌の格、字を借りて意を寓するなり」といい、雙関語を用いることが、呉歌の体である、という口吻を見せている。そして、この雙関語の使用は、馮夢龍の『山歌』、また現在の吳中山歌をも通じて、呉歌の一貫した特徴となっている。

特徴の第二点は、余冠英が「談呉声歌曲裏の男女贈答」（『文芸復興』中国文学研究号上巻、一九四八）で指摘した、呉声歌曲の歌は、いずれも男女の贈答ではないか、という点である。例えば「子夜歌」のはじめ二首についてみると、

其一

落日出前門

落日に前門に出で

瞻矚見子度

瞻矚すれば子が度るを見る

冶容多姿鬢

冶容にして姿鬢多し

芳香已盈路

芳香已に路に盈つ

其二

芳是香所爲 芳は是れ香の爲す所

冶容不敢當 冶容 敢て當らず

天不奪人願 天は人の願ひを奪はず

故使儂見郎 故に儂ことさをして郎に見えしむ——『樂府詩集』卷四四

この第一首が男から女への歌い掛け、そして第二首が女の答えになっているというわけである。余氏のこの論文ではただ呉歌が男女の贈答になっているという点を指摘するにとどまり、その背景にある習俗にまでは説き及んでいないが、これもまた、いわゆる歌垣的機會を反映するものと見ることができであろう。

歌垣的機會としての山歌会は、吳中にも最近まで残っていたが、宋代にもこの記録が残っている。それは、北宋の釈文瑩の『湘山野録』巻中に、五代の吳越王錢鏐が故郷に錦を飾り、父老たちを集めて宴席を設けた折に、山歌を歌ったという記録である。

鏐た起ちて爵を席に執り、自ら還郷歌を唱ひて以て賓を娛ばさんとす、曰く……（歌は省略）……時に父老 歌を聞き酒を進むると雖も都みななこれを曉さらず。武肅 其の歡意の甚だ浹洽ならぬを覺え、再び酒を酌み、高く吳喉を掲げて、山歌を唱ひて以て意を示す。詞に曰く「你輩 濃底わねの歡喜を見て、別に是れ一般の滋味子ならん。永に我儂の心子裏に在らん」と。歌闋りて、聲を合せて廣贊し、叫笑わら席を振がし、閭里を歡感せしむ。今 山民尙ほ能く歌ふ者有り。

父老たちには、はじめに錢鏐が歌った歌の歌詞がわからなかったのだ、あらためて吳語で歌ったら、酒席がたいへん盛り上がったという次第である。この記載が、実際に吳語で記された山歌の歌詞の最古のものである。この同じ事が

南宋の人袁褱の『楓窗小牘』巻上にも見えている。

武肅王臨安に還り、父老と飲み、三節還郷の歌有り。父老多くは解さず。王乃ち高く呉音を掲げて以て歌ひて曰く「你輩儂底歡喜を見て、別にはれ一般の滋味子ならん。長に我儂の心子裏に在らん」と。今に至りて、狂童遊女の借りて奔期問答の歌と爲す。其の宴する處を呼びて歡喜地と爲す。

こちらの記録の末尾にある「今に至りて狂童游女の借りて奔期問答の歌と爲す。其の宴する處を呼びて歡喜地と爲す」という一節が注目される。この奔期問答は、偶然的、單発的なものではなく、歡喜地という特定の呼び方さえある固定した機会になっているのである。天鷹（姜彬）編『山歌集』（上海文化出版社、一九五五）に瑤族民歌「賽歌」を収めるが、その注に「賽歌会は毎年正月と八月の十六、十七、十八日の三日間の晩に行なわれる。この三日のことを瑤族は、歡喜節とも呼んでおり、この日は、彼らの未婚の青年男女が相手を選ぶ日である」といい、宋代呉中の習俗と瑤族の習俗とが、内容・名称ともに奇しくも一致している。

そう考えると、ここで錢鏐の歌った歌は、たしかに故郷に錦を飾った喜びを歌ったものともいえるが、それとは別に、男女の会した喜びを歌ったものとしても通るであろう。『湘山野錄』『楓窗小牘』ともに、この時錢鏐がはじめて歌った歌が、後々まで伝わり、歌われていると考えているが、実はこの時錢鏐は、土地の歌垣的まつりの折にしばしば歌われる卑俗な山歌を歌ったのではなかろうか。ごろつきあがりという錢鏐にすれば、こんな歌はお手のものであったろうし、錢鏐がこの歌を歌ったとたんに、みんなで声をあわせて歌い出し、どっと笑い、楽しい雰囲気につつまれた、というのも、父老たちが、若い頃に歌い、よく知っている歌が、思いがけずとび出したので、大よろこびしたのだとも考えられるであろう。これによって、宋代の江浙の地域にも、山歌とともにこうしたまつりが残っていたこ

とが知られるのである。

以上、華中平原を取り巻く山岳地帯、そして華南の長江中流域及び下流域における山歌について、それと結びつく歌垣的まつりの観点から概観した。しかし、歌の歌われる場は、まっただけではなく、他に労働の場でも歌われていることを忘れるわけにはいかない。唐の劉禹錫の「挿田歌」(『全唐詩』卷三五四)に、

齊唱田中歌 齊しく田中の歌を唱い

嚶儻如竹枝 嚶儻 竹枝の如し

但聞怨響音 但だ怨響の音を聞き

不辨俚語詞 俚語の詞を辨ぜず

時時一大笑 時時一大笑す

此必相嘲嗤 此れ必ず相嘲嗤せるならん

とある。これは、その序によって、劉禹錫が刺史として赴任した連州(広東)で作られたものであることがわかるが、これは明らかに田植え歌であって、「時時一大笑」というのは、ちょうど日本の田植え歌がそうであるように、性的な内容の歌が、人々の笑いを巻き起したものと思われる。また、宋の王禹偁の「畚田詞」五首(『小畜集』卷八)は、淳化二年(九九一)頃、商州団練副使として、陝西の商州の山間で、珍しい焼き畑の作業を見ての詩である。その序で、集団作業の際、太鼓のバチを持った男が激励の音頭を取ることを言い、その第一首に、

大家齊力斲犀顔 大家 力を齊えて 犀顔を斲る

耳聽田歌手莫聞 耳は田歌を聴き 手は聞莫し

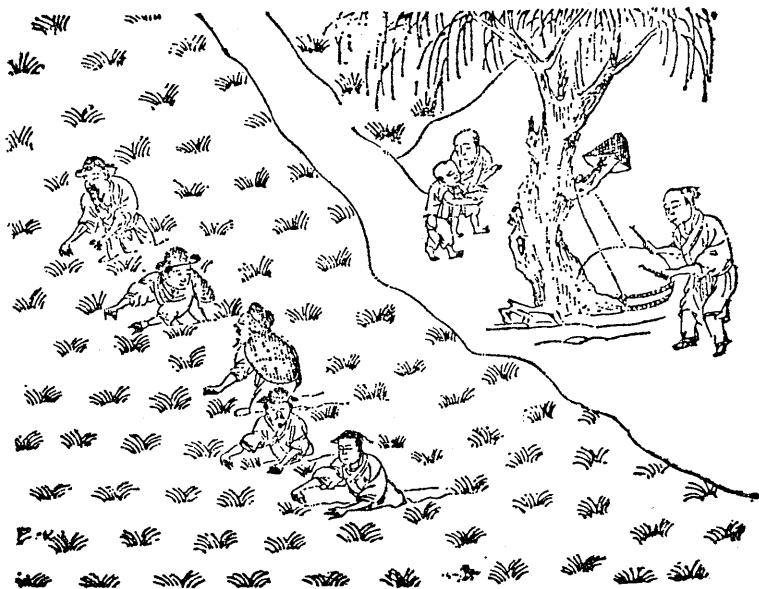


図4 薨 鼓

各願種成千百索 各おの願わくは 種えて

千百索を成し

豆箕禾穗滿青山 豆箕 禾穗 青山に滿つ

ることを

とある。ここには、労働の列から離れ、専門化した音頭取りがいるようだ。元の王禎の『農書』農器図譜集之四には農器具の一つとして「薨鼓」をあげている。これは、苦しい夏の草取り労働の際、太鼓をたたいて激励するものである（図4）。この図を見ても、太鼓をたたく専門の人間がいる。

清水盛光『中国鄉村社会論』（岩波書店、一九五一）第三篇第一章「相互援助のための通力合作」では、田植えや草取りなどの際に、「秧歌」「田歌」「山歌」などを歌って共同作業を進めたことを述べている。資料として主に用いられるのは、陝西の秧歌などの他は、四川、湖南、湖北、江西等における記述が多く、ちょうど、まつりの

歌の分布の地域に重なっているのである。日本の田植え歌にも、労働の苦しさをまぎらわす意味とともに、稻の生育を予祝する意味がこめられており、宗教的性格と切り離せない。豊穰を祈願するところから、性にまつわる卑猥な歌詞も出てくるのである。現在の呉中の山歌の歌われる機会としては、労働と娯楽とが強調されていた（後述）、しかし、かつて本来は宗教的な意味合いを持っていたに相違なく、まつりの歌の見出せるところに、労働の歌も見出せる、というのが自然な見方だろう。

最後に本節のしめくりとして、ここで見た歌垣のまつりの分布の持つ意味について、あわせて呉中に山歌の存在する理由について、述べておきたい。⁽¹⁵⁾結婚の手段としての歌垣のまつりと、そこで歌われる性的歌謡ということなら、漢民族の社会にもかつてはあり、『詩経』国風などからその片鱗をうかがうことはできる。しかし、漢民族の場合、社会の発展が早く、こうした段階をいち早く抜け出してしまった。そのため、時代が下ると、こうした祭祀と歌謡は、もっぱら華南に住む少数民族の間に残ったのである。古く『史記』の五帝本紀に「三苗は江淮荊州に乱をなす」とあり、この苗は苗族ではないかと言われているが、非漢族が、長江より北の淮河の流域にまであったことが知られる。戦国時代（紀元前五世紀後半から前二二一）には、会稽（紹興）を中心とする越、蘇州を中心とする呉、そして湖北を中心とする楚の国が勢力を張ったが、呉における文身の習俗、荊蠻と呼ばれた楚など、これらいずれも中原の民族とは系統を異にしていたと考えられている。この呉越、そして楚の文化が、広く長江の中下流域をおおい、歌垣的祭りと歌謡も行なわれていたと考えられる。『後漢書』（卷二十一）、李忠伝に、

忠は、丹陽は越の俗にして學を好まず、嫁娶儀禮、中国に衰るを以て、乃ち爲に學校を起て、禮容を習はしめ、春秋に郷飲せしめ、明經を選用す。

とあるように、後漢ぐらいまでは、今の南京の近くの丹陽あたりでも、中原におけるそれとは異なった婚姻制度が行なわれていたという。この中国と異なった婚姻制度というのが、媒人を立てず、歌垣的機會によって相手を決めるそれであったと想像される。

ところが、続く三国の頃から、北方の異民族に追われた漢民族の南遷によって、江南の開発が本格化し、それまで華南の地を占めていた非漢族は、あるいは漢族に同化し、あるいは追われて、より南へ、より条件の悪い沼沢地帯や山間地帯に追い落されていったのである。東から西へ、華中平原から貴州・雲南へという苗族の移民説話も、その間の事情を物語っている。こうして、あたかも打ち寄せた波が引いてゆくように、呉越、楚の民族と文化は、南の方に退いていったのであるが、波の引いたあとの浜辺に、運ばれて来た貝殻が残され、キラキラ輝いているように、所々に古い祭りと歌が残されたのだと考えられよう。ただし、それはもはや漢族の目から見ても野卑なものであり、山間の蠻族のものと同じであることによって、唐代以降あらわれる資料では、山歌というさげすんだ呼ばれ方に甘んじなければならなくなったという経過である。だが、このような呉中の祭祀と歌謡の伝統は、馮夢龍の『山歌』へと続いてゆき、更に現在の呉中山歌にまで、脈脈と続いているのである。

第二節 江南における山歌の変容過程

前節で見たように、呉中では古くから、まつりの場において、また労働の場において、山歌が歌われて来たが、その舞台は主として農村においてであった。ところが、馮夢龍の生きた明末清初の一時期には、例えば陳宏緒『寒夜錄』巻上に見える、

友人卓珂月いはい曰く、我が明は、詩は唐に譲り、詞は宋に譲り、曲もまた元に譲る。庶こひねはくは幾吳歌、掛枝兒、羅江怨、打棗竿、銀絞絲の類、我が明の一絶爲らんことを。卓、名は人月、杭州の人なり。

のように、吳歌すなわち山歌を、他の都市の俗曲と並べて評価するといった現象が起っており、さらには馮夢龍のように、実際に山歌を集めようという人間まで出てくるというのは、いったいかなる理由によるものであろうか。これはおそらく、山歌の都市への流入、すなわち農村山歌の都市化によって、都市にも山歌が出現し、それが妓楼などでも歌われたことから、文人の耳にとどく機会も増えてきた、という背景があることが考えられる。前にも述べたように、山歌という呼び名自体、すでに非「山」なるものを暗黙のうちに前提したい方であるが、山に対立するものには、平野、さとの他に、都市もあるのではなからうか。洗練された都市的なものに対して、粗野という意味での山である。以下呉中における山歌を、農村から都市へ、という大ワクの中で見ることしよう。

山歌は、どのような過程を経て都市に流入するのか。農村と都市の芸能の交流は、もちろん小規模には常に起っている。しかし、中国の歴史上、農村の芸能が、大量にしかも組織的に都市に流れ込むという現象が、何度か起っている。ここではこの大規模な場合について、我々に最も近い清末の場合を材料にして、農村の山歌が都市に流入するパターンとその原理をさぐってみたい。

中国には、方言の複雑さを背景にして、非常に多くの地方劇があることは、衆知のところである。『中国大百科全書』戯曲・曲芸巻（中国大百科全書出版社、一九八三）の「中国戯曲劇種」の項に附せられた「中国戯曲劇種表」では、実に三百十七種の劇種を収録している。ところが、この表に見える、現在は○○劇、××戯と名乗っているものについて、その形成時期を見ると、清代末葉と記されたものが、きわめて多く、それ以前にさかのぼれるものは相当

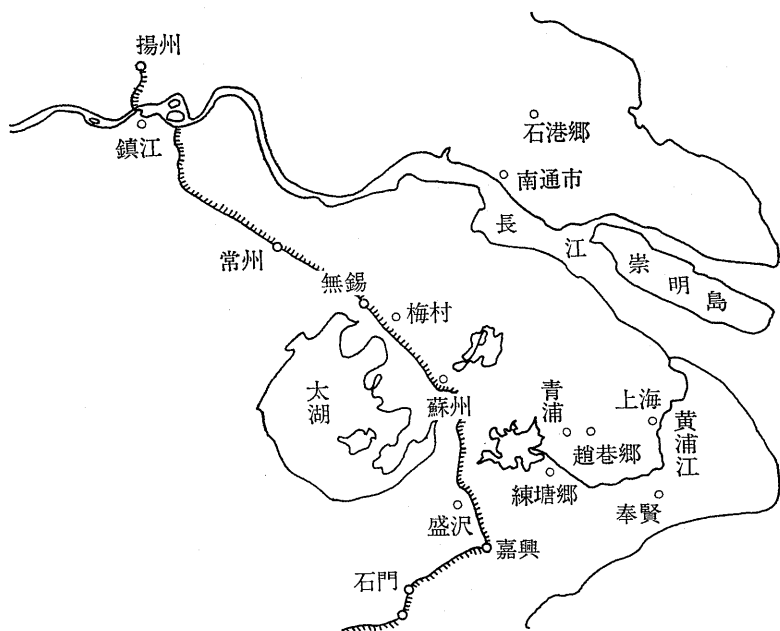


図5 上海・蘇州周辺

に少い。また、これらも清末に成立したばかりの段階においては、たいがい山歌にもとづいて、そこからほんの一步踏み出したにすぎない程度の芸能——民間小戯——として存在していたのである。

現在上海を中心に、江南地方で非常な人気のある越劇、滬劇も、今の華麗な舞台からは想像もできないことであるが、実をいえば清代の後期に山歌から発展し、やがて現在の形に至ったものである。これらの劇については、幸い時間の隔りも遠くないために、当事者も生存しており、また発展のプロセスを詳細に追うことができる資料も残っている。ここでは、上海の滬劇の場合を中心に、変化の過程を追ってみよう。滬劇は、上海郊区の農村の山歌（東郷山歌）に起源を持ち、花鼓戲（東郷調）、攤簧、申曲などの段階を経て、現在の名称、形式に至っている。以下、この段階に従って、時に筆者の一九八七年の中国での現地調

查資料をも折り込みながら、概観することにしよう。

(1) 東郷山歌

滬劇の起源は、東郷山歌にあるといわれている。⁽¹⁶⁾ 東郷とは上海の東、すなわち黄浦江の東側の現在でいう浦東にあたるが、実際には山歌から一步進んだ花鼓が、浦西の青浦県などにも出現していることから見て、もう少し広く、現在の上海市の行政区画の中で歌われていた山歌と考えて、大過あるまい。このあたりの農村には、現在でも数多くの山歌が残っている。農民からきたところでは、この山歌を歌う機会は、労働とその余暇、そしてかつてはまつりの時ということであった。

この地域の主要な農業は、水田稲作と綿花栽培である。水田耕作では、田を耕す折と田植え、夏の草取り、そして収穫が、集団労働を要する厳しい作業であるために、歌を歌いながら働くことがおこなわれる。水田耕作での歌は、テンポも比較のおそい、力のこもったものであり、歌の音頭をとる者はいるが、その場にいる者全員が、順々に歌い継いでゆく。これに対して、棉花採取の折の歌は、単独で歌われる比較的テンポの速い歌になる。歌の質が、労働の性格の違いを反映している。労働の場以外では、かつてはまつりに行なわれる迎神賽会などの折に、しばしば歌合戦が行なわれたという。また、夏の夜、寝苦しい折などに、皆が一つところに集まって夕涼みをし、その時に互いのノドを披露し合ったという。

台湾の中央研究院歴史語言研究所、傅斯念図書館には、山歌をも含む俗曲、唱本が数多く収蔵されている。その中に、蘇州恒志書社刊『男女対唱山歌』は、農村で行なわれていた、最も素朴な対唱を記録したものだと思われる。⁽¹⁷⁾

嗒个圓圓天浪天 空にまんまるなあに？

啥个圓圓水浮面

水面のまんまるなあに？

啥个圓圓人々用

みんなが使うまんまるなあに？

啥个圓圓綉閨中

寢室のまんまるなあに？

月華圓圓天浪天

空にまんまるお月さま

荷葉圓圓水浮面

水面のまんまる蓮の葉っぱ

碗盞圓圓人々用

みんなが使うまんまるおわんとさかづき

手鏡圓圓綉閨中

寢室のまんまる手持ちの鏡

といった素朴な謎かけ歌が、その場に居合わせたみんなによって歌われていたのではなからうか。

ところが、歌の歌われる場に名人があらわれ、みんながその歌に耳を傾けるようになったところに、変化のきざしがあったのではないか。誰でもが歌える詠物、抒情的な短い歌から、故事性を帯びた長い歌への変化がここにあらわれる。プロとはいえないまでも、特定の歌い手が登場することが、農村で歌われる山歌から、次なる段階に至るための下地になっていたと考えられる。

以下、実例について見てみよう。

〔例一〕

一九八七年四月二十八日、無錫県梅村郷にて。無錫県東亭に住む銭阿福老（七十九才）の歌（写真4）。歌ってくれたのは、一年十二ヶ月を詠み込んだ数え歌になっている「十二月」。それぞれの月が、四句仕立てになっ

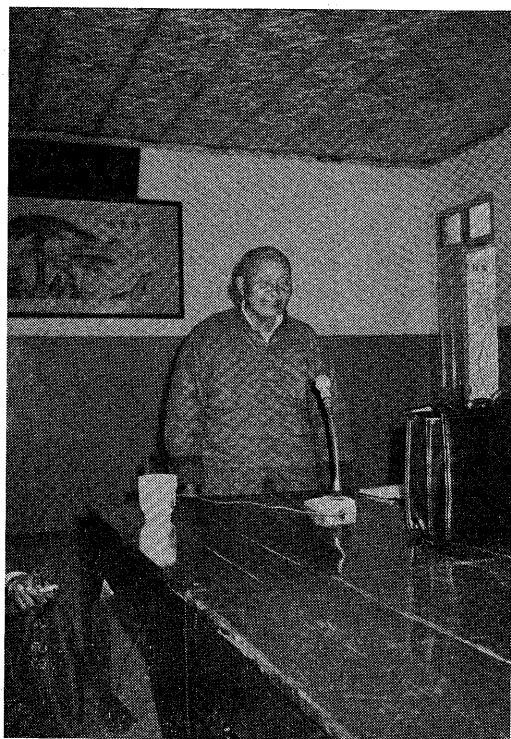


写真4 老福阿錢

ている。非常な早口で歌われ、各句の字数は一定していないが、相当長くなっている。馮夢龍『山歌』の四句頭山歌は、基本的に七言四句でありながら、中になんまり字数の多いものが含まれるが、それは、まさしくこうした歌い方を正確に表現しようとしたものだと思われる。内容は、一人娘(名前はない)のところに、男が通ってるところから、恋におちやがて子を宿すところまで、物語的な展開がある。いわゆる私情の歌で、歌詞はかなりきわどい表現を含み、**草山歌**といわれる。

団子屋に奉公し、歌の多くは、団子をまるめる作業の折に、長輩から教えられたものであるという。この時には、他に「この田鶏め」「この烏龜野郎」と交互に罵り合う**罵山歌**をきかせてくれた。川をはさんで、よその村のものとお互いに罵り合ったのだそうで、これも文革前までは行なわれていたという。

錢老のほかにも、いろいろな方から歌をきかせていただいたが、都市から農村に入ってきた小調「十二月花名・孟姜女」は、洗練された優美なメロディーであり、それと比べて山歌のどろくさが印象的であった。

〔例二〕

一九八七年四月二十五日、青浦県練塘郷。五名の民歌手の歌（男性三名、女性二名、農民、四〇〜六十三歳）。

田植え歌である。落秧歌、と、耕耘の時などに歌われる。大頭歌、をきかせていただいた。落秧歌、は、十二支の動物を詠み込んだ数え歌である「十二様生肖」。大頭歌、は、一年十二月の花を詠み込んだ「十二月花名」。例えば「十二様生肖」は、

四月薔薇女頭多

四月バラの木には花がたくさん（そのように）

兔子雙雙去尋窩

たくさんのおさぎの夫婦が穴ぐらさがす

人人話我元度婿

みんな私を婿抜きの婿というけれど

我月大月小落一窩

私には毎月子ができる

元度は王安石の女婿であつた蔡汴を指そう。

これなど、多少きわどい内容だが、詠物抒情歌であつて連続した故事性はない。これは、組歌になっており、歌詞もある程度固定しているが、七言四句のものは、眼前のものを即興で歌うことが多いという。歌い方からは、邀売山歌と呼ばれ、「頭歌」「撩歌」「売歌」の各パートに分かれて、掛け合いをしてゆく形になっている。歌を歌う人のうち一番大切なのが、音頭取りにあたる領歌（領歌先生）であつて、集団労働を要する際に、地主に雇われたのだという。

歌は、労働の折だけでなく、夏の暑い夜、橋のたもとなどに集まって歌つたともいう。こうした場では、「私情山歌」「嫂捉奸」「切不斷」などの長篇の山歌が歌われたという。⁽¹⁸⁾「切不斷」は、その名が示すようにたいへん長いもの

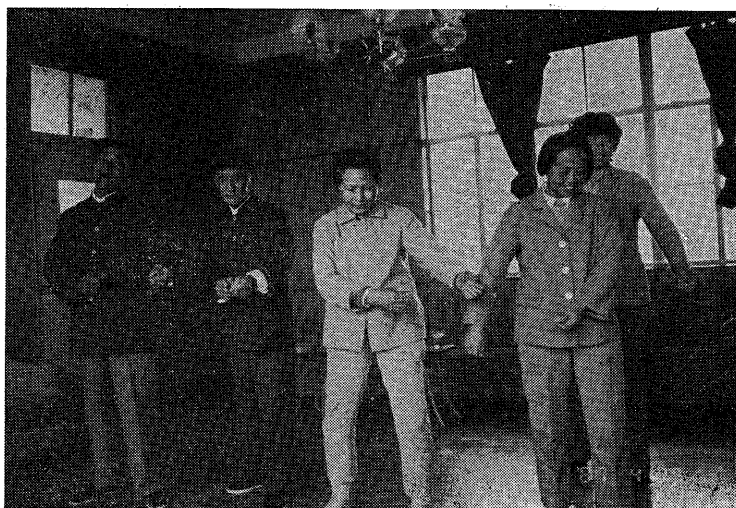


写真5 青浦県趙巷郷

で七夜も続いたというが、章回小説のように、いいところへ来ると、続きは明日のお楽しみ、ということになったらしい。こうした長篇山歌を歌ったのは、多くは集団の歌の音頭取りを務めた領歌先生であつたという。普通は、領歌先生も、自身働きながら歌も歌うのだが、能力のある人になると、労働はせず歌うだけ、という半専門家になっていたという（前節の王禎『農書』の絵を思い起されたい）。こうした半専門家は、身の回りのニュースを歌い込んでみんなにきかせたともいう。⁽¹⁹⁾ こうした専門家の出現が、山歌を越えた芸能化へのテコになった。

〔例三〕

一九八七年四月二十五日、青浦県趙巷郷。六名の民歌手の歌（男性二名、女性四名、農民、四十三〜七十七歳、写真5）。

歌ってくれた「十二月花名・五姑娘」は、例二と同じ田歌である。こちらの方が、練塘郷のものに比べ、歌い方が複雑であり、「頭歌（一人）」「前売（一人）」「前撩（二人）」「拔長声（一人）」「趕老鴨（全員）」「後売（二人）」「後撩（二人）」「息声（二人）」と、一首の歌を、これだけ多くのパートに分れ、くり返しくり返しか

みしめるように歌い込んで行くのである。

歌われた『五姑娘』は、この地区に多く伝えられており、錢阿福老の歌ったものが朱海容氏の整理により『民間文芸集刊』第三集（一九八二）に、吳江県芦墟鎮のものが馬漢民氏他の整理による『五姑娘』（江蘇人民出版社、一九八四）として見る事ができる。この時歌われた「十二月花名」は、五姑娘の美貌を、数え歌式に歌い上げてゆく内容で、この部分の歌詞そのものにストーリーの展開はなかった。先の錢老のものは、固有名詞がなくストーリーがあったものだが、こちらは、固有名詞はあっても、ストーリーはない、という、いずれも完全な故事性にたどりつく以前の段階のものである。

以上、三つの例を見て来たが、農村には純粹な農民の歌といえる山歌と、流行歌として都市から農村に伝わって来た小調とが併存し、歌われている。嘉慶元年（一七九六）の進士で南漣の人、楊光輔の『淞南樂府』の「淞南好、無處不歡場」の一首の注に、

彈詞の盲女 もかじろ 近更に勾欄の小調を學び、濃妝して茶肆に坐し賣唱す。少年賭^ギいて纏頭を贈る。

とあるように、農村の小鎮を通して、都市の歌が農村にも伝わっている。都市と農村の交流は相互的なものであり、この小調が、農村山歌の都市化に少なからぬ役割りを果たしたと考えられる。無錫地方に、次のような歌が伝わっており、この間の事情を説明する。

民謠民歌是老祖宗 民謠民歌はご先祖様

民調民曲是親弟兄 民調民曲は実の兄弟

親弟兄家飛出金鳳凰 兄弟の家から金色の鳳凰が飛び立った

金鳳凰就是老灘簧 この金色の鳳凰が老灘簧である

次いでこの「金鳳凰」たる「老灘簧」に話を移そう。

(甲) 前期灘簧——花鼓

ここまで、上海周辺の農村においては、四句頭山歌、その対歌、そしてそこから発展したと思われるストーリーを持った組み歌などが行なわれており、集団労働の際の音頭取りなどから、初歩的な専門人化が進んでいた様子を見た。こうした背景の下で、清朝の中期、乾隆年間の末年ごろ、この山歌からはじまった一つの芸能が誕生した。それが、この当時のことばでいう「花鼓」であつた。

嘉慶十六年（一八一）陳琮の序を附す、青浦の人、諸聯の『明齋小識』巻九「花鼓戲」の一条が、この花鼓成立期のひとこまを記録している。

花鼓戲は傳はること未だ卅年ならず。而るに變ずること屢なり。^{しばしば}始めは男を以てし、繼いで女を以てす。始めは日を以てし、繼いで夜を以てす。始めは郷野においてし、繼いで鎮市においてす。始め村俗農忙に盛んにして、繼いで執椅子弟に沿ふ。胡琴絃子、儼かに宮商を號す。^{おごそ}淫婦奸夫、居然として脚色し、戲場中に怪怪奇奇の陣を演出す。而して海濱逐臭の夫、或は詩歌を集めて相贈り、假りて多情と曰ふ。斯文は地を掃へり。

仮りに、序の嘉慶十六年から考えると、乾隆四十六年（一七八一）頃に、このいわゆる花鼓戲が、青浦のあたりに出現したということになる。とりわけ注目すべきは、はじめ農村で行なわれていたものが、次第に鎮市で行なわれるようになったという点であろう。農村の娯楽の段階から、プロの芸人があらわれ、芸の市場として人の集まる市鎮に出てくる状況を説明しているのである。⁽²⁰⁾ また、ここで演じられた内容が、淫婦奸夫の私情物であるという点には、そも

その山歌との関連がうかがわれる。この時期の花鼓について、楊光輔の『淞南樂府』の「淞南好、官禁役生財」の一首には、「村優花鼓婦淫媒、革俗待誰来」の句があり、その注に、

男は鑼を敲き、婦は兩頭の鼓を打ち、和するに胡琴笛板を以てす。唱う所皆淫穢の詞なり。賓白も亦た土語を用う。村愚悉く能く通曉し、花鼓戲と曰ふ。演ずるには必ず夜を以てし、鄰村の男女、戸を鍵して往き觀る。

とあって、この花鼓の上演のし方について、詳細な記述が見られる。男がドラ、女が鼓をたたくという男女のペア（それに笛と胡琴の伴奏）という形で演ぜられるのは、山歌の男女対唱からの発展と考えられ、内容がいきおい「淫穢の詞」に傾くのも自然といえよう。この段階のものは「対子戲」といわれている。

ところで、花鼓といえば、すぐに思い起されるのが、安徽鳳陽の花鼓である。明の太祖が、自分の出身地を富ませるために、江蘇の富民十四万人を強制的に鳳陽に移住させ、帰郷を認めなかった。そこで彼らは、故郷に帰り墓参をするために、乞食に身をやつし、隊伍を組んで花鼓を演じながら、冬から春にかけての時期に、江蘇各地を廻ったという伝説が残っている。江蘇各地を経巡った鳳陽花鼓は、明代の『留青日札』や『萬曆野獲編』などに見え、古くからあったことが知られる。鳳陽の花鼓は、おそらく青浦にもやって来ていたにちがいない。にもかかわらず、諸聯が「花鼓戲は伝はること未だ卅年ならず」と記したのは、これが鳳陽の花鼓とはちがった、まさしくこの地で生まれた芸能であったことを示している。ただ、この新しい芸能を呼ぶいい方にこと欠き、従来の花鼓に似たものであったために、花鼓の呼び名を以てしたのである。新たにこの地で生まれたものであったから、農村ではじまり、市鎮にも入っていったというのも納得できるし（外来の鳳陽花鼓は、まず大都市、小鎮で上演し、金をかせぐはずだ）、言語についての「賓白もまた土語を用ふ」という記載も重要である。土地の言葉でやったからこそ「村愚悉く能く通曉す」

といったほどの大盛況につながったのである。

この時期の上演は、上演に要する人数も少なく、わずかな空地があればどこでもできたものだが、すでにごく簡単な舞台——草台——を設けての上演も行なわれている。道光十六年（一八三六）刻の彈詞『芙蓉洞』第一回では、蘇州の大家の御曹司金貴升が、郊外の虎丘へ遊びにでかける途次、草台で行なわれた芝居（呂布貂蟬の『連環記』）を見、そこで美しい尼さんに会い、心引かれてゆく場面がある。こうした草台で行なわれていたのは、大家の屋敷で演じられた伝統的な正式の芝居ではなく、おそらく花鼓のような簡単な芝居であろうと思われ、それが、男女のいさかいかかわしい出会いにふさわしい舞台になっているのである。この後第三回で、金貴升はこのような草台に足を踏み入れたことを、その妻の父からとがめられている。『明齋小識』の記した「紈袴子弟」の一例といえようか。また時代は下るが、許傑の小説『的篤戲』（一九四〇年の作）では、越劇の前身である的篤戲——これも初步的段階の芝居——の草台を見に行った、県党部書記長の夫人張太太が、土地の悪童と場所とりのことでいさかいをし、牛のふんを顔にぶつけられるという事件を描いているが、こういう事件にもふさわしい雑然とした場として、この草台の小戯が選ばれている。

さて、こうした花鼓の内容は、総じて淫猥な内容が多かったと記録されているのであるが、その具体的な演目について、同治七年（一八六八）江蘇巡撫丁日昌の禁書目の「小本淫詞唱片目」に⁽²²⁾、

如何山歌 採茶山歌 薛六郎偷阿姨山歌 楊郎大山歌 趙聖關山歌
沈七哥山歌 小翟岡山歌 手巾山歌 斷私情 結私情 小紅郎山歌 來福唱山歌

などが見え、また余治『得一録』卷五、「收熾淫書、勸收熾小本淫詞唱片啓」の「各種小本淫褻攤頭唱片名目單」に⁽²³⁾、

蕩河船山歌 來富唱山歌 趙聖關山歌全傳

などがあって、この当時すでに歌詞を記した書物——いわゆる唱本——が出版されていた様子を見ることができる。例として「結私情」の冒頭を記すならば、

断私情唱完結私情 「断私情」を歌い終っておつぎは「結私情」

十顆花樹九顆蕊 十本の花咲く樹に九本のつばみ

紅的開來紅如火 赤いのが開けば火のように赤く

緑的開來杏花天 緑のが開けば杏花の天

のように、七言の句がずっと続いてゆくという形に構成されている。⁽²⁴⁾「成化說唱詞話」や「大唐秦王詞話」に近いものである（ただしこちらにはせりふの部分はほとんどない）。

この対子戲の段階では、男女の弾き歌いではあるが、登場人物になりかわって歌うということはなく、いずれも客観描写で話が進められる。また、登場人物の扮装をするということもない。この花鼓時期の音楽は、東郷調といわれ東郷山歌から発展したものという。

この花鼓の段階、すなわち対子戲の段階にある芸能を、南通で見ることができたので、その様子を記しておこう。

一九八七年五月五日、南通県石港郷にて、民歌手劉子龍（男）易楠（女）両氏が掛け合いで、この地の「童子戲」を演じた。長江北岸のこの地は、長江河口の海防のための兵士や、移民が開発の主役であったが、その開発も比較的遅れた地域であった。清末民初以後、大先などの大工場ができ、紡績業の一大中心地となる以前は、水災旱害がしばしば起り、流民としてこの地を離れるものも相繼いだという。

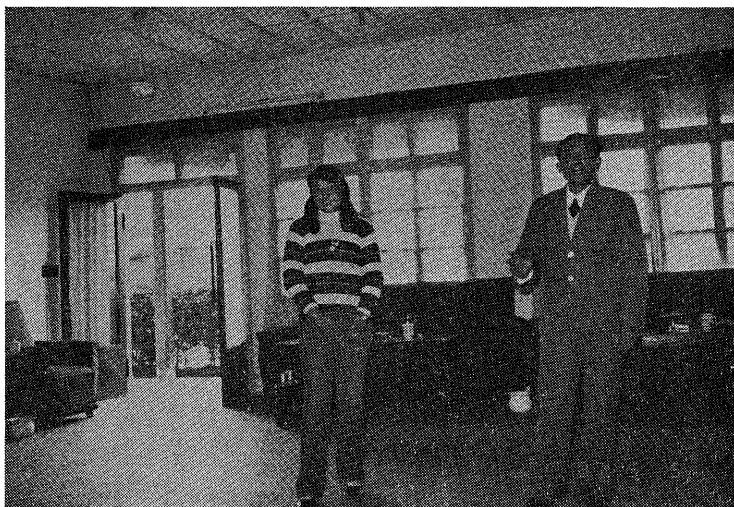


写真6 南通石港郷の童子戯

石港郷は、たいへん盛大な賽山歌の会で有名であった。石港郷には、郷の東北一里に大慈閣という観音廟があり、郷の中の土山（文山）という小さな丘に田都廟があった。この旧暦五月十三日の田都廟会、六月十九日の観音廟会の折には、四郷の男女が集まって賽歌会を行なったという。いずれも小高い丘の上にあり、山の上下で対歌を行なったというが、山が舞台にえらばれるのは、先に述べた山のまつりの名残りとも考えられる。そして、この廟会の折に、童子戯という小芝居も行なわれたという。童子とはこの地のことばで巫祝のこと。巫が祭りの折に行なう舞踊と説唱がこの童子戯の起源というが、これは形式の上からは、二人の山歌の掛け合いに他ならない（写真6）。この日に聞いたものにはなかったが、打楽器の伴奏もつくのだという。この日の演目は、この地に多く伝わる『魏二郎』であった。⁽²⁵⁾

この「童子戯」は、山歌の掛け合いから一步進んで、演劇的芸能への道へ踏み出した段階のものといえる。上海滬劇の前身である花鼓も、おそらくこうした形で上演されたものに相違ない。

(イ) 後期灘簀

農村の山歌に発し、小鎮を舞台に初歩的な芸能——説唱と演劇の中間——である対子戯にまで発展して来た段階を見た。これが、更に芸能としての完成度を高め、小鎮からより大きな市場である大都市上海に入ってくる。これが、およそ清末の同治年間（一八六二—一八七四）頃のことである。

上海に入った当初は、街を流して歩いたり（跑筒子）、空地を捜して上演したり（敲白地）したが、後に次第に茶館酒樓でも行なわれるようになる。⁽²⁶⁾ 光緒十年（一八八四）刊『上海繁華小志』に、

暢月樓中集女仙 暢月樓中 女仙を集め

嬌音唱出小珠天 嬌音 唱ひ出す 小珠天

聽來最是銷魂處 聽き來りて最も是れ魂銷ゆる處

笑喚冤家合枕眠 笑ひて冤家を喚び、枕を合して眠る

という「花鼓戲」と題する詩が収められているが、これによって、光緒十年の時点で、花鼓が上海に出現していること、そしてそれが暢月樓という酒樓で歌われていることがわかる。すなわち、花鼓が、一種のお座敷歌になっていたのである。

この資料では、まだ花鼓戲と呼ばれているが、『上海研究資料』（上海通社 一九三六）所収「申曲研究」によれば、花鼓戲はもともと淫を誨えるものとして広く認められていた。上演時の動作、うた、セリフには、色情をかきたてるところが相当あったからである。演唱者は、花鼓戲という名称が不名誉だったので、しばしば名称を改め

た。

とある。それで、まず灘簧という名称に変わる訳だが、その「不名誉」であつた次第について、少し考えてみよう。そもそも安徽の鳳陽花鼓にしてからが、乞食歌であつたわけだが、上海でも、同治九年（一八七〇）の序を有する毛祥麟の『墨餘錄』卷三「風月談資」には、

花鼓婆なる者、日に淫詞を唱ひ、因りて以て客を招く。

とあって、この花鼓婆が、一種の売春婦であつたことが知られる。また、木山英雄「浙東『墮民』考」(『社会史研究』四、一九八四)では、田仲一成編『清代地方劇資料集』(二)に引く『続増刑案匯覽』卷三「戸律戸役、人戸以籍為定」の、道光年間、金で官職と応募資格を買った男が、その曾祖母が花鼓戲の芸人であつたために、結果的にこれら資格を取り消される判決が出たことを紹介しているが、この花鼓の芸人は、一種賤民視された被差別民であつたと考えられ、問題の根の深さをうかがわせる。また、清末民初の『梅花戒宝卷』の中にも、主人公が鳳陽婆と誤認され、山に捨て去られる、という情節が組み込まれている。⁽²⁷⁾

大都市上海に登場し、ここで新たな観客を獲得するには、このような花鼓の名は、そぐわなかつたのである。だが、上海に入った当初は、呼び名こそ変つても、上演の形式などは、花鼓と同じ、弾き歌いの対子戲であつた。この段階の灘簧を見た記録が、井上紅梅「支那の寄席」(『改造』大正十五年夏季増刊)で、

灘簧は上海附近の田舎歌で五六人一座になり、胡弓、琵琶、笛、尺板、梆子などで囃し立て、歌のあひまあひまに男女老若の説白が這入り、身振りや仕草などがあつて、先づ日本の法界屋に當るものである。歌詞は極めて猥褻なもので私通姦通を題材に取り、上海の土語を丸出しに使つてゐる。

とある。こうした、田舎歌も、やがて弾詞など都市の芸能の影響を受け、また都市民の好みに合わせるために、大きな変化を蒙ることになる。

(二) 申曲・滬劇

これまで見て来た対子戯の段階は、芸能とはいえても、いまだ演劇とは呼び難いものであった。つまり、まだ演者は弾き語りをしていて、役者と楽隊とが明確に区別されておらず、また、演者が登場人物の扮装をして、それになり切って演ずるのではなく、主として客観描写の歌詞を歌ったのである。それが、上海に入っしてしばらくすると、都市の芸能、とりわけ蘇州の弾詞の影響を強く受け、故事化が進み、今日という演劇の条件をそなえた「同場戯」へと発展していった。同場戯では、歌い、セリフを言う役者と伴奏者とが完全に分化し、役者は動作をもおこなうようになっている。この段階では、弾詞の物語を劇化したものが多く演じられた。『玉蜻蜓』『珍珠塔』などがそれであり、弾詞戯と呼ばれている。上演の場所も、この時期になると、大世界、花花世界、永安公司などの遊戯場や劇場でも上演されるようになった。

このように、実質が花鼓・灘簧のような田舎歌から離れ、都会的な洗練の度合いを強めるにつれ、その名称も更に雅なものを求めるようになり、一九一四年、施蘭亭、邵文浜、胡雪昌などの芸人が振新集という団体を発起し、申曲という名称をとなえた。申曲はいうまでもなく、当時隆盛にあった崑曲と肩を並べようとする意図が込められている。さらに、一九三四年には、上海市申曲歌劇研究会が正式に成立し、申曲の名も定着する。この時期の演目には、現実 に起った事件に取材した作品「阮玲玉自殺」などがある。これは、映画スター阮玲玉が、一九三五年に自殺した事件

表2 滬劇の変遷

	山歌	東郷山歌	農村		
1781 (乾隆46)頃 1800頃 1868 (同治7)	前期 灘簧	花鼓戲の誕生 (『明齋小識』) 花鼓戲 (『淞南樂府』) 江蘇巡撫丁日昌 禁書；唱本の出現	農 ↓ 村 小 鎮	対子戲	故事化
1844頃	後期 灘簧	灘 簧	上 海 (露天, 茶楼書場)		
1914	申 曲	申 曲	上 海 (遊戲場, 劇場)	同場戲 (歌, 伴奏 の分化)	演劇化 (彈詞戲)
1941	滬 劇	滬 劇 ↓ 現在に至る	上 海 (劇 場)		

を題材にしたものである。山歌の段階でも、ニュースを歌い込むことはあったが、こうした現実に対する対応の速さは、伝統的演劇には不可能なところであった。しかし一方で、こうした場当りの内容が、伝統演劇より一段低く見られる一因となっていることも確かである。

一九四一年、上海滬劇社が成立。ここではじめて滬劇の称が用いられた。この上海滬劇社最初の演目が、イギリスの映画を改編した『魂断藍橋』であったというのも象徴的である。そして、この頃から立体的舞台装置、近代的な照明や効果が用いられるようになった。滬劇の舞台は、たしかに華麗であるが、自由に先進的な技法を採用することができたということも、一方では固守すべき伝統のなさ、歴史の浅さのあらわれの一つともいえよう。解放後の一九五三年に、現在の上海滬劇院の前身である上海人民滬劇団が成立している。ここまで、滬劇の変わり身の早さ、新らしさを強調したが、滬劇には「売紅菱」などのような男女二人による対歌の時代の名残りと思わ

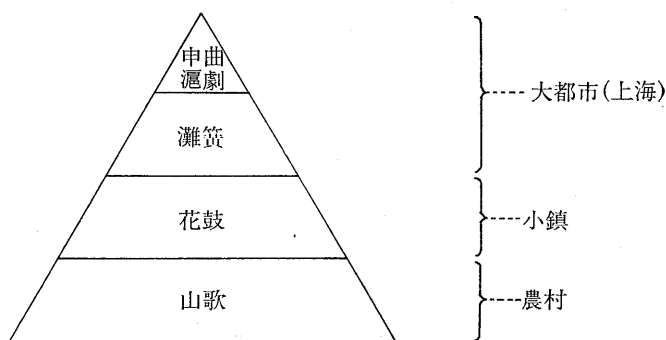


図6 滬劇の発展

れる演目も行なわれている。

さて、以上述べた、東郷山歌から滬劇までの発展のあとを整理すると、次のようになる(表2)。

ここで一つ注意しておきたいことは、農村から都市へ、山歌から滬劇へという発展の過程を見て来たが、これは山歌のなかのある一部が、花鼓から灘簧・申曲と単線的な発展をしたのではなく、それぞれの段階の中で、エネルギーを持ったものだけが、次の段階へとかけ上っていったのであり、図に描くと、農村の山歌を底辺とし、滬劇を頂点とするようなピラミッド形になるであろうということである(図6)。だから、すでに申曲が隆盛であった一九三七年頃の江蘇・江陰県の農村で盛んに灘簧が演じられたという⁽²⁸⁾ことにもなり、現在でも農村へ行けば古い形の山歌をきくこともできるというわけである。

ここまでは、上海の地方劇である滬劇について、その発展の様子を見てきた訳であるが、実はこの清末から民国初年の一時期に、滬劇と同じように、農村から都市へ出て来て、演劇にまで発展したというものが、数多く見られる。しかも、江南に限ったことではなく、ほぼ全国的に見られる現象だったのである。

例えば、越劇も、もとは咸豊初年(一八五〇年代)に、紹興嵊県の金其炳が、宣卷、山歌、小調などから四工合調

を作り上げ、はたけや広場で土地のニュースを歌ってきかせたのがはじまりで、後に農村から出て、沿門唱書、つまり門付けの段階を経、そのあとで灘簧に相当する小歌班（的篤戲）の時期を、小都市を舞台にくり広げ、やがて紹興文戲として上海に登場したのが、一九二一年のことであった。上海に入ってから、上海經濟を牛耳る浙江人の地方劇ということで、格別の支持を受け、現在のような華麗なものへと發展を遂げていったのである。⁽²⁹⁾

このほか、黄梅戲は、江西、安徽、湖北の採茶調という民謡及びそれに伴う舞踊から發展したものであるし、⁽³⁰⁾ 北方の天津を中心に流行した評劇も、一組の男女が掛け合いで演ずる対口蓮花落から發展している。⁽³¹⁾ 河北の保定を中心とする老調⁽³²⁾、東北の瀋陽を中心とする二人転⁽³³⁾、陝西山西の秧歌劇⁽³⁴⁾（延安時代の共產黨の宣伝工作に用いられている）、現在も台灣で行なわれている歌仔戲⁽³⁵⁾など、いずれも今世紀初頭の一時期に、山歌から初歩的な劇——いわゆる民間小戲——になったものであり、こうした例は枚挙に暇がない（再び『中国大百科事典』戲曲曲芸卷の「中国戲曲劇種表」を参照されたい）。湖北の楚劇、天河花鼓の雅腔は、鑼腔（田の草とりのドラ）にはじまるという。⁽³⁷⁾ 安徽の貴池に今も残る古朴な宗教劇——儺戲では、演目の中に「陳州放粮」「薛仁貴征東伝」「花関索」などがあり、その古い劇本と一九六七年に上海の嘉定県で発見された「明成化説唱詞話」の「新刊全相説唱包龍図陳州糶米記」「薛仁貴平遼伝」「花関索出身伝」などと比べてみると、ほとんど文字も違わない部分がある。これはこの儺戲の起源が説唱芸にありそれが劇化したものだということをうかがわせる。⁽³⁸⁾

広東劇には、古くから正字戲と白字戲の区別があった。正字戲は、北方から伝わった、官話系言語で演じられる伝統的演劇であり、それに対して、白字戲は、当地の民謡などから發展した、土語で演ずるものであるが、広東劇におけるこうした区別と同様に、現在すべて○○劇という名で呼ばれるものの中には、昆曲のような伝統的なものと、比

較的新しく演劇の仲間入りをした滬劇、越劇などのようなものの、両方が含まれているのである。

だが、何故、今世紀初頭のこの時期に、全中国的規模で、これほど多数の民間小戲の興起があったのか。その理由は、農村經濟の破綻と大都市の繁榮という二点に求められよう。アヘン戦争後、列強による半殖民地の状況に追い込まれた中国では、加えて太平天国の混乱などがあり、とりわけ農村が荒廢の危機に頻していた。人々は食い詰め、農村での暮しが立ちゆかなくなった。そこでやむなく、芸一つを携えて、都市に出るということになったのである。世の中が平和で、農業生産が安定している時期ならば、誰も好き好んで、經濟的に不安定な芸人への道に、大挙して進むとは思えない。芸人にならなくてもいい時代から、芸人になるより道がない時代へと、世の中が変ったのである。芸人の自伝を見ると、貧しい親によって芸人に売られ、芸をしこまれたという例をしばしば見る。

しかしながら、農村で食い詰めたといっても、ただやみくもにみんなが芸人になったというわけではない。これだけ広い範囲で、多くのものがこの道を目指したということは、それによって何とか生きて行けるというあてがあったからに他ならない。そのあてというのは、芸を売る市場としての大都市の存在であった。滬劇、越劇、黄梅戲がいずれも上海を目指したように、評劇が天津でおこったように、二人転が瀋陽で栄えたように、この時期の民間小戲の発展が、いずれも繁榮した大都市を背景に持っているのである。こうして都市へやって来たものの中で、いち早く都市の好みを感じ取り、次なる発展をしたものが、生き残って現在まで続いているのである。

農村の芸能に起源を持つ民間小戲が大いに興ったのは、張紫宸「民間小戲的形成与民間固有芸術的關係」（鍾敬文主編『民間文芸学文叢』北京師範大学出版社、一九八二）によれば、宋元間、明末清初、晚清辛亥革命前後の三つの時期がある、という。氏は、清の乾隆、嘉慶のそれを明末清初の方につなげて考えられるが、これは滬劇の花鼓の段

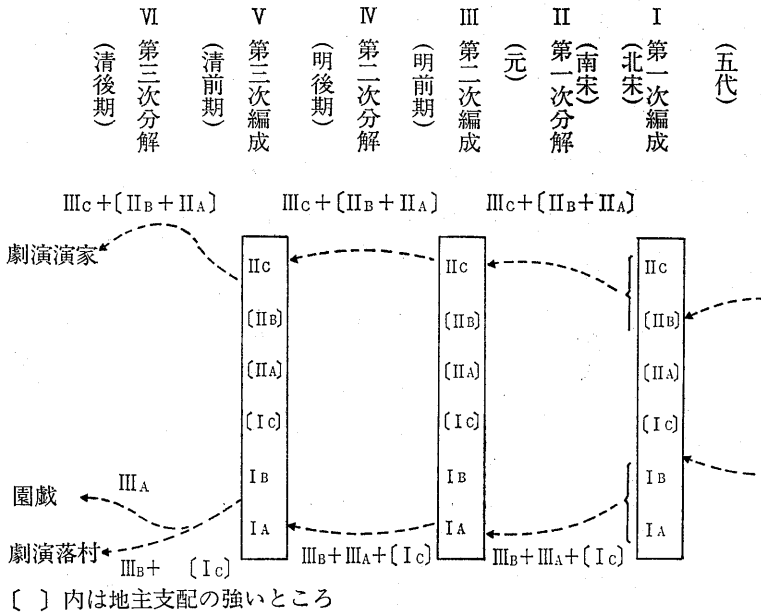


図7 祭祀演劇組織の編成・分解過程図

階に見たように、むしろ後ろにつなげて、清中期以降特に清末民初を中心とする一時期とした方が実態に近からう。この第一の時期としては、温州雜劇などを、その例としてあげることができる。徐渭の『南詞叙録』に、

南戲は宋の光宗朝に始まる。……(中略)……

其の曲は則ち宋人の詞にして益すに里巷の歌謡を以てす。宮調に叶はず。故に士夫の意に留める者有ること罕なり。

また、

永嘉雜劇の興りは、則ちまた村坊の小曲に即きて之を爲る。本と宮調無く、亦た節奏罕れなり。徒だ其の畸農・市女の口に順ひ歌ふべきを取るのみ。

とあって、「里巷の歌謡」「村坊の小曲」から、演劇になったことになる。第二の明末清初は、これから問題にしようという馮夢龍の場合であるか

ら、この先詳細に見てゆくことになる。第三の時期は、滬劇を例に見て来たこの場合である。

実はこのことは、田仲一成教授の『中国祭祀演劇研究』（東京大学東洋文化研究所報告、一九八一）第二篇第一章にいわれる祭祀演劇組織の編成と分解の過程（図7）と同じことを言っていることになる。ただ、田仲氏はそれを地主支配体制の編成と崩壊という視角から見ておられ、筆者は民間のものの興起という方向から見ているという違いである。

以上の考察の結果を手短かにまとめると、農村の山歌が小鎮を経て大都市へ出てくる過程で、四句頭の短山歌から長篇山歌へ、抒情的内容から故事的内容へ、単純な歌の掛け合いから演劇へ、そして歌い手についても、しろうとから専門芸人へ、という発展の原則があるということである。次に、この発展の基本線を一つのものさしにして、馮夢龍の『山歌』について考えてみることにしよう。

第二章 馮夢龍『山歌』の分類と性格

第一章において、山歌というもののもつ基本的な性格、またその変容の過程について概観した。ここではいよいよ、これまでに得られた見通しにもとづきながら、馮夢龍の『山歌』について見てゆくことにしたい。はじめに触れたように、『山歌』にはさまざまな来歴の歌が収められており、そのおのおのの来歴は必ずしも明確に記されていないのであるが、今、前章で得られた展開の過程に沿いながら、これらをその歌われたであろう場によって、

第一節 農村のうた 付、船頭のうた

第二節 都市の山歌会

第三節 市井のうた

第四節 妓館のうた

第五節 文人の擬作

第六節 中・長篇山歌について

第七節 桐城時興歌について

と分け、それぞれの性格について考えてみることにしたい。

第一節 農村のうた 付、船頭のうた

農村で歌われた歌と、農村の情景を歌い込んだ歌とは、必ずしも同じではあるまいが、まずは、農村を歌い込んだものから挙げていこう。農村をよく知ったものでなければ、よく歌い得ないと考えられるからである。

姐道我郎呀爾若半夜來時沒要捉箇後門敲

兄さん、もしも夜中に来るのなら、裏の戸をたたいたりしないでちようだい

只好捉我場上鷄來拔子毛

うちの脱穀場のにわとりの羽根を抜いて

假做子黃鼠郎偷鷄引得角角哩叫

いたちがにわとりをぬすんで、コッコとないているようにするのがいいわ

好教我穿子單裙出來趕野貓

そしたら私はひとえのスカートをはいて、のら猫を追っ払いに出て行くわ

——卷一「半夜」

などは、家に「場」すなわち作業場があつて、にわとりも行ったり来たりしており、夜になれば、にわとりをねらつて、いちちや野良猫も出没するという農家が舞台といえよう。娘が男に逢いに出るために、にわとりをおそつた猫を追ひ払いに行くという口実を利用するというわけだが、こうしたことが、はたで寝ている両親にとつても不思議でない、よくあるあたり前のことだ、という農家の情況が前提になっている。これは、四句全部が、娘が男に向つて言っているのだが、男との逢引きに積極的な女性像が注目されるであらう。

爹娘教我乘涼坐子一黄昏

父さん母さんに言われて暮方夕涼みをしていると

只見情郎走来面前來引一引

あの人が眼の前にやつて来て片手でまねく

姐兒慌忙假充螢火蟲說道爺來裏娘來裏

娘はあわててはたるに事寄せ「父さんが来るわ、母さんが来るわ」と
いつてはみたもの

嗚怕情哥郎去子喝道風婆婆且在草裏登

でもあの人が行つたら大変、「きりぎりす、草のなかで待っていて」
(登は等を掛ける)

——卷一「引」

これも、農村の夏の夕涼みの風景。編者の注にも引く「螢火虫、娘来裏、爺来裏、搓條麻繩縛来裏」「風婆婆草裏登、喝声便起身」という蘇州の有名なわらべ歌をとくに用いて、男に合図を送っているわけだが、これも実際に、ほたるやきりぎりすが眼前にいて歌っているのであらう。この娘も、親の眼を気にしながら、大胆に男を誘っている。

郎在門前走子七八遭

男は門の前を、さつきから行ったり来たり

姐在門前只捉手來搖

娘は門口で手をふつて、今はだめよというばかり

好似新出小鶏娘看得介緊 かねったばかりのひよこみたいに、母さんの眼が光る

倉場前後兩邊厥 米おく広場の両側で、二人いらいらもだえてる（厥は熬を掛ける）

——卷一「走」——

第四句に雙関語を用い「米をおく広場の前後は米倉（＝厥）だ」という意味と「（男と女が）広場の両側でいらいら我慢（＝熬）」という意味を掛けるが、これは実景でもあったろう。ひよこを持ち出して、實際その広場にひよこが親のそばをちよこちよこ歩いていくというイメージが浮かび上がる。これも農家での一コマ。

西風起了姐心悲 秋風が吹きはじめると悲しくなる

寒夜無郎喫介箇虧 寒い夜に男がいないなんて、なんてひどい

囉裏東村頭西村頭南北兩横頭二十後生聞來搭 村の東でも村の西でも、南でも北でもなんでもいいから、二十

の若者がいたらやっておいで

借我伴過子寒冬還子渠 寒い冬の間だけ私につきあって添い寝をしておくれ。春になったら還すから

——卷一「無郎」——

これは、場所の実景については、必ずしも明確なイメージを結ばないが、「東村頭西村頭……」というのだから、農村の娘であろう。「東村頭西村頭南北兩横頭」と重ねることで、もうどこの誰でもいいから、と男を望むいら立ちがよくあらわれている。同じ巻一の「尋郎」に「囉裏西舍東鄰行方便箇老官悄悄裏尋箇情哥郎還子我」という似た表現があるが、この「西舍東鄰」は、城内の家屋であるようだ。

姐兒說話弗到家

おまえのことつつじつま合わぬ

奥郎君盤問只捉指頭牙 男の追求決め手なし

姐道郎呀我是鉛彈打人銃口出 ねえあなた、私はすっかり申します（銃口が通口を掛ける）

小団兒家踏水暫時車 あれは一時の氣の迷い（車に錯を掛ける）

——卷三「盤問」

第三句「鉛の彈で人を打つと銃口から出る」というのと「通口出」すっかり言う、というのを掛け、第四句では「子どもが水汲み車を踏むように一時だけまわる」というのと「一時のあやまち」を掛ける。雙関語である。雙関の内容として、田に水を汲む車が詠み込まれているが、これは実際にその労働の折に歌われたものであるかもしれない。同じように、

路來行來逐步移 道を行くにも一歩一歩そろそろと

腹中想必有蹺蹯 きっとお腹の中にわけがある

穀雨下秧傳子種 穀雨の田植え時に種を播き

六月裏箇耘苗滿肚泥 六月草取り時には子ができた（泥と尻を掛ける）

——卷一「孕」

第四句「六月草取りは、お腹が泥だらけ」と「お腹に子ができた」を掛ける雙関語。前掲、王楙の『農書』に薨鼓の図があり、夏の田の草取りの折に、田おさが首頭を取ったというが、この歌も、あるいはこうした場で歌われ、人々の「時々一大笑」（劉禹錫「挿田詞」）を誘ったものであろうか。

以上見てきたもの、いずれも農村の娘を主人公とする私情の歌であった。ここではたいがい、女性が主体的であり、

大胆であり、力強い。はるか彼方で、先に触れた母系制の特徴にもつながりそうであるが、実際農村では女も男と同じように額に汗して働き、そのぶん発言力も強いのだ。農村の歌、都市の歌に限らず、『山歌』歌謡の一大テーマはこの私情である。本来農村歌謡にあった、こうした大胆な歌が、都市に運ばれ、たいへんな衝撃を与えたであろうことは想像にかたくない。この私情の歌は、顧頡剛編『吳歌甲集』（一九二六）、李白英編『江南民間情歌集』（一九二九）などにもかなり収められ、現在の吳歌にいたるまで、農村山歌の主要なテーマを形作っている。

次に、形式面から農村山歌の姿をさぐってみよう。『山歌』の中には、一つの題の下に、「又」というものは除いて、二首以上の歌がまとめて収められているものがある。例えば巻二の「花蝴蝶」は、

身靠妝臺手托腮

鏡台に寄りかかって頬杖をつき

思量情意得場呆

あなたを思つてぼんやりと

姐道郎呀你好像後園中一箇花蝴蝶

ねえあんた、あんたはまるでうら庭のちようちよみたい

採子花心便弗來

花粉を採つたらもう来ないんだから

郎道姐兒呀我也弗是採子花心便弗來　なあおまえ、花粉を採つたらもう来ないというわけでもないんだよ

南邊嘆有一枝開

南の方でも花が咲いている

我今正是花蝴蝶

そうそうたしかにおれはちようちよだよ

處處花開等我來

あちらこちらで花開きおれの来るのを待っている

となつており、一首めの最初の二句が客観描写になっているが、そのあとは女と男のやりとり。ちようちよみたいに、

ものにしたらもう来ない、と思いつめた女が不平をもらしたのに対し、たしかにおれはちようちよ、あっちでもこっちでもおれを呼んでいろよ、とそっけない返事をしているのである。

姐道郎呀我當初結識你哈裏好像寶和珍　ねえあんた、私たちが知り合った最初の頃、あんたは宝物のように私

を可愛がってくれたものだよ

那間那了你冷如冰

なのにどうして今のあんたは氷みたいに冷たくなってしまったの

我好像裱裙店箇蛀蟲喫子別人多少晝　私はずいぶん人にうしろ指をさされもしたし（晝は話を掛ける）

新妝塑箇天尊受子多少金　ずいぶんびくびくもしたもんだわ（金は驚を掛ける）

郎道姐兒呀我當初結識你哈裏眞當寶和珍　なあおまえ、知り合った最初の頃は、ほんとに宝物のようにおれを

思ってくれたのに

那間果係冷如冰

案の定今やおまえは氷のように冷たくなってしまったね

喫你好像煎退箇藥查攔路倒　煎じ終った薬を道に捨てるように、おれはおまえに捨てられ

月裏箇孩童弗揀人　一ヶ月になる前の赤ん坊を人に見せないというように、おまえは全くおれに会って

もくれないじゃないか（揀は見を掛ける）

——卷三「冷」

これはどちらをはじめに「姐道郎呀」「郎道姐兒呀」とあって、それぞれ女のうた、男のうたであることをあらわしている。女のうたの第三句、表面の意味は「私は表具屋の蠹魚しほのように、他人の画を食った」であるが、うらの意味

の中心は「喫子別人多少話」というところにある。第四句は、表面の意味は「新しくできた仏様のようにたくさん金を貼りつけられる」の意だが、「受子多少驚」が実際の意味。男のうたの第三句は、薬を煎じた残りかすを道に捨てゝる習慣（残りかすといっしょに病の気が去る）が背景になっている。第四句も、赤ん坊が生まれたあと、一ヶ月は人に見せない、という習慣を踏まえている。いずれにせよ、冷たくなったのはおまえ（あなた）じゃないか、と罵り合うこの二人、別れは遠くなさそうだ。こういうじゃれ合い方もあるかもしれないが。

東南風起響愁愁

東南の風がヒューヒュー吹き起るとつらくなる

郎道十六七歲箇嬌娘那亭儵

十六七歳のかわいい娘にはどうにも手の出しようがない

百沸滾湯下弗得手

わき立つお湯に手は入れられないし

散線無針難入頭

はつれた糸は針の穴を通しにくい

姐兒聽得說道弗要愁

それを聴いて娘がいった。心配なんかいらないわ

趁我後生正好儵

わたしの若い今のうちに、どうぞものにして結構

儵了弗捉滾湯侵杓水

煮え湯を汲むならひしゃくを使えばいいわ

拈線穿針便入頭

糸を撚って針に入れば通るじゃないの

——卷二「儵」

などは、十六七の娘には手が出せんよ、と言外に拒絶した男の言葉を逆手にとって、心配御無用、いくじなしさん、と男の挙げた理由をひとつひとつ打ち消して、大胆に男を誘う内容である。

こうした歌は、もとをたどれば、第一章で述べたような、まつりの歌垣の歌というところまでさかのぼることができると思われるが、明代の農村では、あるいはこうしたまつりの賽歌会の折に、はたまた集団労働や夕涼みの時に歌われたのだと考えられる。

以上のは、七言四句のもの何首かが、組になっているというものであったが、一首一首についてみても、例えば、

姐兒弗會縫聯弗補針

あの娘はぬいとりもつぎはぎもできない

單單只會結私情

得意は男とくつつくことばかり

姐道郎呀小阿奴奴弗是真當弗會做生活

ねえあんた、あたしほんと針仕事だてできないわけじゃないのよ

只爲情郎怕分子心

ただあんたのこと以外に気を散らすのがいやなだけ

——卷二「専心」——

のように、はじめの二句と後の二句とが、構造的にひとまとめになっている場合が多い。ここでは、前半は針仕事もできない、という女への非難であり、後半は女のいいわけである。菊田正信氏が、陝北の民謡『信天游』について、その前句が謎かけ、後句がその答えという構造になっており、それは背後に對歌があったからだろうとした指摘は前に引いたが、この『山歌』の場合にも、背後に對歌があったであろうことの、これはあらわれといえよう。

この一点とも関係することであるが、『山歌』歌謡には、歌い出しの一句目に、共通の語句を有するものが多く見られる。例えば、

東南風起打斜來

東南の風が斜めに吹き起つてくると

好朵鮮花葉上開

一輪の鮮かな花が葉の上に開く

後生娘子家没要嘻嘻笑 若い娘さん、にやにや笑いはいけないよ

多少私情笑裏來 どれほどの恋が笑いからはじまったことか

——卷一「笑」

東南風起發跑跑 東南の風がビュービューと吹き

簡星新結識箇私情打撇得喬 恋におちてピカピカのお洒落

絨帽上簇花氈賣悄 ビロードの帽子の上に花をかざして媚びを売り

外江船裝貨滿風捎 貨物を満載した外江船が、帆にいっぱい風を受ける（捎＝騒、風をうけてしたい放題）

——卷一「騒」

東南風起白迷迷 東南の風吹いてもやの中

那哩獻姘箇家公瞞過子妻 陰間好きの亭主はどうやって女房の眼をくらますのか

世界翻騰人改變 世の中ひっくり返って人變わり

婆娘家倒要做烏龜 女房が烏龜コウメになっちまう

——卷五「姘童」

それに今しがたあげた卷二「儉」の

東南風起響愁愁

郎道十六七歲箇嬌娘那亭儉

というのがあり、内容はさまざまながら、いずれも「東南風起」四字ではじまっている。近年、奉賢県で採集された長篇山歌『嚴家私情』（『民間文芸集刊』第三集）の歌い出しも、

東南風吹來急吞吞

金盆樓後面沈家村

となっていて、この「東南風起」が、現在に至るまで用いられていることがわかる。東南の風というのは、おそらく春の風だろう。「笑」についてみれば、東南の風が吹き起って、しかも、それが具体的にどういう吹き方をするのかよくわからないが、「斜めに」吹く、ということは、どこかまでもでない、これから何かあやしげなことが始まりするような雰囲気をもし出している。その風をうけて、鮮かな花が緑の葉の上に開く。そうした春の空気に促がされたかのように、若い娘たちに訪れる恋の予感と期待。それをあたたく見守るかのような、にやにや笑いはいけないよ、ということば。この一首が、『山歌』十巻の冒頭に掲げられているのも、まさしくこれからはじまろうとしている『山歌』世界の幕開けにふさわしい。

ところで、この初二句の果している機能は、まさに『詩経』の国風に見られる「興」のそれということができる。松本雅明『詩経国風篇の研究』（著作集一）序説によれば、「興とは、主文に先だつ気分象徴、もしくは雰囲気の写真」であるとされ、さらに、

興の使用のもっとも素朴な、原初的な形をとどめるのは国風であり、疊詠もまた、国風に典型的にあらわれる。しかも国風の多くは、後述のように、民謡である。このような民謡が、古代において歌われる場面を考えると、それは農祭、ことに収穫祭のほかは考えがたい。しかもそれらの歌はたんなる響宴歌というのではなく、おそら

く、祭礼の舞踏における、歌合戦と考えられる。そうすると、この特殊な、興という発想もまた、歌合戦をはかにしては考えがたいであろう。私はそれを、歌合戦における歌のかけあいの一つのしかた、すなわち一方が、属目や生活の中の自然を歌うと、他方が、それを人事で規定する、というしかたを考えなければ、とうてい理解できないと思う。すなわち一章が、前半と後半とで歌唱者を異にし、二つの部分の応答によって、一曲が成立するというしかたである。

とあって、今のこの「東南風起打斜来、好朶鮮花葉上開」の一首の前半と後半は、まさしくこの「属目や生活の中の自然」と「人事」にあてはまるものと思われる。ただ、同じく「東南風起」ではじまりながら、他のものは、何か妙なことが起りそうな予感という雰囲気を与えはするが、この「笑」のような、生き生きした自然のイメージには欠けるように思われる。これは、他のものでは、このいい方が、単なるパターンとして形骸的に引きつがれたために、生氣を失ったのであろう。これによっても、自然との交歓から生まれた農村の山歌と、ただその語句だけを用いた後來のものとの差異を見分けられるのである。

「東南風起」の他にも、「梔子花開」ではじまるものがいくつかある。ここでも、

梔子花開六瓣頭　くちなしの花　花びら六枚

情哥郎約我黄昏頭　いい人と夕暮れに逢い引きの約束

日長遙遙難得過　屋が長くて待ちきれず

雙手扳窗看日頭　両手で窓を引き開けては、お日さまを見る

などは、夕暮れの逢い引きの場に、あるいは花開いているかもしれぬくちなしの花、そしてその鮮烈な香り、という確たるイメージを持っているが、これが、

梔子花開心裏香　くちなしの花が開いてよい香り（「心裏想、心の中で想うには」）

烏龜也要養婆娘　寝とられ亭主も浮氣を望む

賣子餛飩買麵喫　餛飩賣って麵を買う

猪肝白腸那亭生　猪肝や白腸などが食えるものか

——卷五「烏龜」

などになると、その歌い出しを形式的に借りているだけのようにも思われる。卷七の「約」も「梔子花開心裏香、情哥郎約我到秋涼」ではじまっている。この「梔子花開」も、近年南通で採集された長篇山歌『魏二郎』（『民間文芸集刊』第六集）の歌い出しに、

梔子的个花開啊白秀秀咬……

とあるほか、一段一段の歌い出しに、いずれもこの「梔子花開」が歌われている。これも長く命脈を保っているものである。

農村の歌合戦の時にも、歌い込む自然の景物には、一種の決まった内容、パターンがあり、馮夢龍の『山歌』にもそれが反映していると考えられる。こうしたパターンについていえば、実は最も多いのが「結識私情」もしくは「結識私情好像」の形ではじまるものであり、それがとりわけ卷六の「詠物」に集中的にあらわれている。これも、パターンという意味では古い山歌の歌合戦の影響とも言えるが、こちらはむしろ、パターンに合わせて擬作したものだ

思われること、本章の第五節に述べる。

ところで、歌い出しの決まり文句の中には、「約郎約到月上時」「天上星多月弗多」のように、月にまつわるものが目につく。

約郎約到月上時

月が出たらと約束したのに

那了月上子山頭弗見渠

どうして月が山の上に昇ったのにあの人はこないのかしら

嘆弗知奴處山低月上得早

わたしのところは山が低くて月が早く出たのかしら

嘆弗知郎處山高月上得遲

あなたのところは山が高くて月の出が遅いのかしら

——卷一「月上」

天上星多月弗明

そらに星が多いと月の光もかすみがち

池裏魚多水弗清

池に魚が多いと水清まず

朝裏官多亂子法

朝廷に役人が多いと法が乱れ

阿姐郎多亂子心

娘に男が多いと心はめちゃくちゃ

——卷四「多」

といったものがそれである。第一章で見たとように、歌まつりが行なわれる時期は、元宵節や中元節など、満月の夜が多いようである。苗族の「跳月」も同様である。この「月上」の歌などは、こうした月の晩のまつりが、その背景にあるのではなからうか。これは対歌ではなく、娘が心のたけを歌ったものであるが、月のもとでの野外の逢う瀬、こ

れなども農村の恋の歌であろう。

月といえ、山歌の中で、おそらく最も古くからあり、広く知れわたった「月子彎彎」歌のことに触れないわけには行かない。これは、古くから呉中の船歌として伝わるものである。農村というワクから少しずれるが、ここで、この「月子彎彎」歌について考察しておくことにしよう。

月子彎彎照九州

弓張りお月さん九州を照らす

幾家歡樂幾家愁

楽しい家半分、寂しい家半分

幾家夫婦同羅帳

仲よく添い寝の夫婦もあれば

幾家飄散在他州

あてなく流れるものもある

『山歌』巻五雜歌四句の中に「月子彎彎」と題して収められているこの一首は、山歌として知られる作品群のなかで、文献に初出の時代も古く、流伝の範囲も広く、最も人口に膾炙した作品といえる。

季節はおそらく秋である。澄んだ夜空に輝く月の光は、遍くこの世界を照らしている。八月十五日の仲秋節が、団円節とも言われるように、満月ならば、それは離れ離れになっているものの団円を象徴するであろう。ところが、今日のはちがう。まっ二つに割ったような半月である。思ひは自然と、他郷にさまようわが身のわびしさに向い、樂しきまどいの時を夢想すればするほど、秋の夜のひとり寝のさびしさが身にしみるのである。

歌の主体が男か女かということは、にわかには決しがたい。現にこの歌の一句を引用する『詞林摘艶』巻一無名氏小令「両頭蠻、四季閨怨」では、

一似那行了他不見則箇遊

怕登則箇樓

月兒灣灣照九州

とあって、少くともこの小令の作者は「月兒灣灣」を高どのの女性と結びつけて理解していたようで、とするとふつうの閨怨思婦のテーマということになる。

たしかに、この歌は、どのような解釈をも許容するはばを持っている。だが、筆者はここで、特に末句の「飄散」二字によって、これを男のうたと考えたい。ただ、いずれにせよ、この歌が「九州」すなわち全中国を見渡す、非常に大きな地理的スケールの中で発想されていることはまちがいない。この発想は、おそらく定住者の発想ではあるまい。少くとも、安住の地たる故郷、家庭から離れた人間の発想といえるであらう。

馮夢龍の編になる『警世通言』卷十二「范鰵兒雙鏡重圓」では、

簾捲水西樓

水邊の高どのにすだれをかかげ

一曲新腔唱打油

歌うはひなのひとふし

宿雨眠雲年少夢

若き日の雲雨の夢

休謳 且盡生前酒一甌

うたうなかれ。しばし盡せ一甌かみの酒を

明日又登舟

明日また船で旅出てば

却指今宵是舊遊

今宵も舊遊となるならん

同是他鄉淪落客

ともに他鄉淪落の客

休愁 月子彎彎照幾州

うれうるなかれ、月子彎彎幾州を照らす

この詞の末句は、呉歌の成語を用いている。その呉歌とは、

月子彎彎照幾州

幾家歡樂幾家愁

幾家夫婦同羅帳

幾家飄散在他州

である。この歌は、南宋の建炎年間にできたもので、民衆の離乱の苦しさを述べたものである。宣和のみかど（徽宗）が政をあやまり、奸佞が權力をほしいままにしたばかりに、靖康の折、金虜が都城をおそい、徽宗欽宗二帝を北へ連れ去ってしまった。康王は泥馬で長江を渡り、汴京を棄てて、天下の一隅を治めることになり、建炎と改元したのである。この時、東京一路の民衆は、韃虜をおそれ、みな車駕に従って南へ下ったが、あるものは虜騎に追いつかれ、兵火の際、東へにげ、西へかくれ、どれだけ肉親がちりぢりになったかわからない。こうして別れた父子夫婦は、終生相見ることがなかったのである。……

として、南北宋の交の凄惨な現実が、この歌の歌われた背景にあったと説明している。この「簾捲水西樓」の詞は、瞿佑が「月子彎彎」歌を聴いて、戯れに作ったものであることが、田汝成の『西湖遊覽志餘』巻二十五に見えている。馮夢龍は、この『西湖遊覽志餘』によって、この詞を「范鰲兒雙鏡重圓」の冒頭に置いたかと思われる（『志餘』には、南北宋の交云々の説明はない）。ただ、「月子彎彎」歌の文字は、『志餘』でなく、かえって『山歌』に収めたものに近い。馮夢龍は、この歌を収めるにあたって、多少の細工をしているので、あるいはこの説明自体も馮夢龍によってつけ加えられたものであるかもしれない（別にいいつたえがあったかもしれないが、その存在を知らぬ）。ただ、いずれに

せよこうした説明が成り立つということ自体、このうたの地理的スケールの大きさを証明することになる。

『警世通言』の説明では、この歌ができたのは、南宋のはじめということになるが、この「月子彎彎」歌について断片的ながら現在残っている最も古い資料が、ちょうどこの頃のものである。「癸未（隆興元年、一一六三）团司帰舟中作」の題下注を持つ丘密（一一三五—一二〇九）の「訴衷情」詞（『全宋詞』）である。今その後関をあげる。

思往事 往事を思へば

耿無眠 耿として眠るなし

掩屏山 屏山を掩い

夜深人靜 夜深く人靜まり

何處一聲 月子彎彎 何れの處か一聲 月子彎彎

しいんと靜まりかえった夜更け、舟の中で眠れずにいると、どこからか「月子彎彎」の歌がきこえて来た、というのである。臨安への歸り舟、江南の水路を行く船にはちがいあるまい。次いで、開禧二年（一二〇六）の序を持つ趙彦衛の『雲麓漫鈔』巻九には、

彭祭酒 學校に聲を馳す。善く經義を破り、難題有る毎に、人多くこれを破ることを請ひ、曲く當らざるなし。

後に兩省に在りて同寮嘗てこれに戯れ、「月子彎彎照九州 幾家歡樂幾家愁」を破ることを請ふ。彭 停思する

ことこれを久しうし、云ふ「上に運るものは遠近の殊なし。下に形はるる者に悲歡の異有り」と。人益 嘆伏

す。此の兩句は乃ち吳中舟師の歌にして、毎に更闌け月夜に、舟を操り槳を蕩かすに、其の詞を抑え返えてこれを歌ふ。聲甚だ悽怨たり。

とあって、これも呉中の舟師が、月の夜にかいをあやつりながら、この歌を歌うのだという。下って明初、葉盛（一四二〇—一四七四）の『水東日記』巻五「山歌」の条には、

呉人耕作或は舟行の勞に、多く謳歌を作して以て自ら遣り、唱山歌と名づく。中に亦た警勸と爲す可きもの多し。謾りに一二を記す。

として、この「月子彎彎」歌と「南山頭上鶉鴉啼」ではじまる一首を録している。ただ、「月子彎彎」の第四句は「多少漂零在外頭」に作っている。ここでも、農耕と舟行の際にこの歌が歌われたという。また、王世貞（一五二六—一五九〇）の『藝苑卮言』巻七では、

唯だ呉中の人の棹歌、俚字鄉語にして俗を離るること能はずと雖も、古の風人の遺意を得、其の辭にも亦た採る可き者有り。陸文量の記す所の「月子彎彎照九州、幾家歡樂幾家愁。幾人夫婦同羅帳、幾人飄散在它州」、また聞く所の「約郎約到月上時、只見月上東方不見渠、不知奴處山低月上早、又不知郎處山高月上遲」の如きは、即使^{たとひ}子建太白の降りて俚談を爲すも、恐らくは亦た過ぐる能はざるなり。然るに此れは田畯紅女作勞の歌にして、長年樵青、山澤にて相和す。城市の間に入りて、愧ぢて汗し、吻を塞ぐ。

「約郎約到月上時」の歌も『山歌』巻一「月上」に収められている。「呉人の棹歌」として船歌であることをいうが、ほかに「田畯（たおき）紅女（織女）長年（船頭）樵青（木こり）」を、その歌い手として挙げている。また、ここで、これらの歌が都市でも歌われるようになったこと、そして都市に入ると「愧ぢて汗し、吻を塞」ぎたくなるようなものに変容した、とする指摘は重要である。都市で歌われた資料は、瞿佑の詞のところで触れた田汝成の『西湖遊覽志餘』巻二十五に、

呉歌は惟だ蘇州を佳と爲す。杭人に近ごろ作る者有り。往往にして詩人の體を得。「月子彎彎照幾州、幾人歡樂幾人愁、幾人高樓行好酒、幾人飄蓬在外頭」と云ふが如し。此れは賦の體なり。而して瞿宗吉、嘉興に往きて故妓のこれを歌ふを聴き、遂に翻して以て詞を爲りて云ふ、……

として「范鰈兒雙鏡重圓」の冒頭に置かれた「簾捲水西樓」の詞を収めている。ここでは嘉興の水辺の妓館の妓女がこの歌を歌っているのである。

また、馮夢龍の『山歌』より時代は下るが清の梁紹壬の『兩般秋雨盦隨筆』卷四「山歌」の条では、

吳船山歌に云う「月子彎彎照九州、幾家歡樂幾家愁、幾家夫婦同羅帳、幾個飄零在外頭」と。音調悲惋たり。これを聞けば、人をして羈旅の感を動かしむ。

として、これも呉中の船の歌といい、この歌の感動の中心を「羈旅の感」であるといひあてている。また、近人曹元忠（君直）の『雲顛公筆記』でも、

君直自らいう、ある年の秋、浙中に遊び石門を過ぎたところで、夜、となりの舟で「月子彎彎」を歌うのを聞いた。あちらこちらで唱和しあい、きいて心がとろけた。

と、民国頃にも、浙江の石門（嘉興の附近）で、この歌を聞いたという。⁽³⁹⁾ これまでに出た資料のうち、歌われた地名のわかるものについていえば、蘇州、嘉興、石門、杭州の船の上で、いずれも、蘇州から杭州へ至る大運河に沿った地であることがわかる。しかし、このほかでも、劉萬章編『瓜州兒歌甲集』（一九二八）にも、

一個月光照九州

有人快活有人愁

有人樓上吹簫鼓

有人地下歎風流

という形で、この歌が収められている。この歌は、遠く嶺南の地にも伝わっていたのである。また、一九四七年の映画『二江春水向東流』の中でも、夜の上海の街で、おじいさんの弾く胡弓にあわせて、幼い孫娘が、この「月子彎彎」を歌う場面がある。

以上見たように、この「月子彎彎」の歌は相当広い範囲に流伝し、その歌い手の中心は船頭たちであった。すでに唐代における「山歌」の用例が、いずれも水辺の歌であったことも思い起される。故郷を離れ、他郷をめぐる船頭たちによって歌われたと考えれば、この「月子彎彎」歌の「飄散在他州」の意も生きてようし、また、かなり広い範囲を移動したであろう彼らにして、はじめてこの全中国的スケールを持った歌を歌い得たのではないかと思う。そしてまた、この歌が、北から南は広東に到るまでの広い範囲に伝播したのも、彼らを媒介にしたのではないかと考えられるのである。

だが、それにしても、こうした船頭の歌が何故「山歌」と呼ばなければならないのか。この問題を解くためには、当時の船頭の出身を調べてみる必要がある。この点に関しては斯波義信教授の『宋代商業史研究』（風間書房、一九六八）第二章「宋元時代における交通運輸の発達」が詳しい。実際の航行上で労働する船夫の出身についての結論をまず示せば、「船夫は率ね凶作や貨幣経済の圧迫によって農村離脱を余儀なくされた窮乏農民や、山村経済の変貌に伴って積極的に副業的、非農業的職種への転出を計った後進的な山村農民を出身基盤としていた」（同書一〇四頁）ということになる。この状況を同書に用いられた資料についてみると、元の袁桷（一二六六—一三二七）の『清容居

士集』卷八「呉船行」では、

呉船團團如縮龜 呉船團團として縮龜の如し

終歲浮家船不歸 終歲 浮家 船は歸らず

茅檐舊業已漂沒 茅檐の舊業 己に漂沒す

一去直北纔無飢 一たび去って直ちに北し纔かに飢うることなし

……（中略）

不憂江南雲氣多 江南の雲氣多きを憂へず

止畏淮南風雨作 止だ淮南の風雨作るを畏る

……（下略）

とあって、呉中の村で食いつめた農民が家族を引きつれて船に乗り、運輸業に従事して暮しをたてていたさまがうかがわれる。「茅檐の旧業己に漂沒す」というから、家は水災にやられたのであろうか。そして、この船はおそらく大運河に沿って淮南にまで足をのびしているのである。これは、一家じゅうが船に乗っている例だが、男だけが出稼ぎに出ているケースが方回（一二二七—一三〇六）の『桐江統集』卷一三「聴航船歌」に見える。これは、題が示すように、船歌を歌っている資料でもある。この詩の前後には「過崇徳県」「過石門」「泊阜林」「過秀州城東」の詩が収められているので、これは方回が、嘉興のあたりを船で通った時の作である。

北來南去鴈還飛 北來南去 鴈還り飛ぶ

四十年間萬事非 四十年間萬事非なり

惟有航船歌不改

惟だ航船歌の改まらざる有るのみ

夜深老淚欲霑衣

夜深くして、老淚衣を霑さんと欲す

——第一首

失意ばかりの人生で、改まらぬのはこの呉音なまりの船歌だけである。夜更けて歌を歌っていると、涙にそでがぬれる。こうした彼らが「月子彎彎」歌を歌っていたとしたら、景も情もいかにもびったりである。場所もまさしく大運河に沿った嘉興である。

家住斜塘大戸邊

家は住む斜塘大戸の邊

時荒米貴欠他錢

時荒れ米貴くして、他が錢を欠く

從此駕船歸不得

此れより船に駕して歸るを得ず

無錢且駕小航船

錢無ければ且く小航船に駕す

——第三首

この船頭は、凶作で米価が騰貴し、借金が入りあがり、暮しも立ちゆかなくなったために、小さな船を賃借して運送業をはじめたのであった。

十千債要廿千債

十千の債に廿千の債を要む

債主仍須數倍強

債主仍は數倍に強ひんことを須む

定是還家被官縛

定めて是れ家に還りなば官に縛せらるべし

且將貲百寄妻孀

且く貲百を將て妻孀に寄す

—第五首—

借金是非常な高利で、取り立てもきびしく、すぐに払い切ることなどとてもできはしない。そこで手許の金を妻娘に送ったのである。金を送ったということは、この船頭は妻娘と離れていたことが知られる。家に帰ることもままならず、この船頭の離愁いばかりであったか。

船頭船尾唱歌聲

船頭船尾の唱歌の聲

蘇秀湖杭總弟兄

蘇秀湖杭は總て弟兄

喝攏喝開不相照

喝^{どな}りて攏^{きよ}づき喝りて開き相照さず

阿牛賊狗便無情

阿牛賊狗は便ち情無し

—第十首—

彼らは航行の際に、船首船尾で歌を歌い、調子を合わせながら船を進めていった。蘇秀湖杭という大運河沿いの都市、これが彼らの行動範囲であり、ともに呉方言の区域である。彼方からきこえてくる同じ方言の歌をきくと、みな兄弟という感を深くするというのである。

このように、呉中の山歌は、船頭によって歌われる場合が多かったが、船頭はもともと農村で暮せなくなった農民が転職したケースが多かったのである。とすると、彼らが、本来農村で歌われていた歌（＝山歌）を船の上に持ち込み、そして、この「月子彎彎」歌のように、農村のメロディーに、船頭ならではの情感を盛り込んだというのは十分考えられることである。また、荷物の積み下ろしで都市の港に立ち寄ることから、波止場近くの妓館の妓女が「月子彎彎」を歌ったという『西湖遊覧志餘』の記述にうかがわれるように、農村の歌が都市に流入する媒介になったであ

ろうことが推測される。農村から都市へ、そしてまた、都市から都市へ、という歌の伝播を考える時に、こうした船頭の果した役割りには無視できないものがある。

ところで、馮夢龍の『山歌』にも、何らかの形で船と関係ある歌は相当多い。明らかに船頭の作とわかるものは、一つは巻四の「比」の後評に「舟婦有り、勸郎歌を作る。頗る佳なり。因りて此に附す」として収められる「勸郎莫愛」ではじまる六首の歌があるが、これは小曲である。山歌としては、巻五「鄉下人」の後評に、

鄉下の人定めて愚なりと道ふ莫れ。儘極めて聰明の處有り。余猶ほ記す。丙申年間、一鄉人、小船に棹さし放歌して回る。暮夜、誤りて某節推の舟に觸る。節推曰く「汝能く事に即して歌を作らば當に汝を釋すべし」と。鄉人聲を放ちて歌ひて曰く、

天昏日落黑湫湫　日も暮れて空はまっくら

小船頭碎子大船頭　小船が大船にぶかった

小人是郷下麥嘴弗知世事了撞子箇様無頭禍　あつしは田舍物の世間知らずで、こんなとんでもない禍にでく

わした

求箇青天爺爺千萬沒落子我箇頭　青天のだんなさま、どうか打ち首だけはごかんべんを

節推大いに喜び、更に壺酒を以て勞^{ねが}之^を遣^やる。

船頭の歌では「とんでもない禍」無頭禍」と「打ち首」落子我箇頭」がしやれになってゐる。これは、丙申年間（万曆二十四年、一五九六）という年代がわかる一条であるが、郷人——プロの船頭とは限らない、おそらく農村から舟をこいで街に出て来た農民だろう——が、歌を歌いながら舟をこいでいたこと、役人にとがめられて、とっさに氣の

きいた歌を歌い、かえってほめられたことが描かれている。ふだん歌合戦の場で歌っていたことを考えると、こうした機転も、朝飯前であつたであらう。

次に、『山歌』の中で、船が詠み込まれているもの、これははなはだ多いのだが、例えば、

姐兒窗下繡鴛鴦

娘は窓邊でおしどりの刺繡

薄福様郎君搖船正出浜

薄幸そうな若者が舟をこいでちょうど水路を出たところ

姐看子郎君針捌子手

娘は若者を見て手に針をさし

郎看子嬌娘船也横

若者はかわいい娘を見て船はまっすぐ進まない

——卷一「看」

などは、窓邊でおしどりの刺繡という思わせぶりたつぷりの娘と、何やら貧乏くさい船頭との出会い（いわゆる「青天の霹靂」か）を、いささか滑稽に描いている。

噢娘打子哭哀哀

母さんにぶたれてワアワア泣いていると

噢見情郎腰搭來

そこへあの人が出て來た

黄絲草無根天養活

黄絲草は根がなくても天が養ってくれる（天があの人をこさせてくれた）

荷花蕩裏藕船來

はす池にちょうどいいところに蓮とり船がやってきた（藕は偶を掛ける）

——卷一「娘打」

なども、雙関語の中に船がでてくるわけだが、古くから江南地方の風物として、楽府にも歌われた採蓮船を詠み込み、ただ「偶」という意を導く以上の鮮明なイメージを与えている。これらは、場面の風景として船が登場する場合だが、

この他に『山歌』の中での船は、

昨夜同郎一處眠

喫渠掀開錦被捉我脚朝天

小阿奴奴做子深水裏螞蝗只捉腰來扭

情哥郎好似邊江船擱淺只捉後艚捐

——卷二「同眠」——

「螞蝗」はくねくねと身体をくねらすひる。「擱淺」は淺瀬に乗り上げること。「後艚」は船尾。といったように、性行為の比喩としてしばしば用いられている。もっともこれは、近松の『女殺油地獄』の冒頭、

舟は新造の乗心サヨイヨエ、君と、我と、我と君とは、圖に乗って来た、しつとんとんくしとんとんくしつとと逢瀬の波枕、……

これは『松の落葉』の「君はしんぞ踊」「しとんとん踊」などを用いたものというが、船、もしくは船をこぐ動作を性行為の喩えとして用いることは、日本にもあるくらいで、『山歌』は、テーマがテーマだけに、船の登場も多いということであろうか。『山歌』に船が多いのは、このことと、実際に平素から船に親しんでいる江南地方の地理的状况によるものであろう。

第二節 都市の山歌会

前節において、農村における山歌の歌われた場を考え、農民出身の船頭たちによって、山歌が都市へ、また全国各

地へ伝えられていった様子を見た。山歌の古い記録は、主として船の上、または水辺で、詩人たちの耳に入ることによって残された。だが、それは、どちらかというところ、旅の途次、偶然出くわした珍しい風物として記録をとどめたにすぎないふしがある。ところが、これが明末になると、既に挙げた陳宏緒の『寒夜錄』のように、他の都市俗曲とともに、呉歌こそが明一代の文学を代表し得るジャンルである、と言い放つものまであらわれてくるのである。こうした見方が成り立つ背景には、当然、山歌が都市に大量に流入し、他の俗曲と並んで流行していた、という事実があったにちがいない。本節では、この明末万曆時期に、どのような経路で、山歌が都市に流れ込んできたかをさぐることにしたい。それにはまず、都市のいかなる場で、山歌が歌われていたかを考えねばなるまい。都市において、まず山歌の歌声がきかれるのは、大規模な山歌会においてであった。

都市で行われた山歌会について、最も豊富な記録が残っているのが、蘇州府下呉江縣盛沢鎮で行なわれていたそれである。⁽⁴⁰⁾盛沢鎮は、明初にはわずか五、六十軒の村であったものが、成化年間以後、つむぎの集散地として発展を続け、明末天啓年間には、牙行の軒をつらねるもの千百余家というところまで発展した。その理由は、乾隆『吳江縣志』卷三八、生業に、

綾紬の業は、宋元以前には惟だ郡人のみ之を爲す。明の熙宣間に至りて、民始めて漸く機絲を事とす。猶ほ往往にして郡人を雇ひて織挽せしむ。成弘以後、土人も亦た其の業に精しき者有り。相沿りて俗と成る。是に於て盛澤黃溪四五十里の間の居民、乃ち盡く綾綢の利を逐ふ。力有る者は人を雇ひて織挽せしめ、貧しき者は皆自ら織る。

とあるように、周囲の農村家内工業によって生産された絹の集散地としてであった。そして、この盛沢綢を求めて、

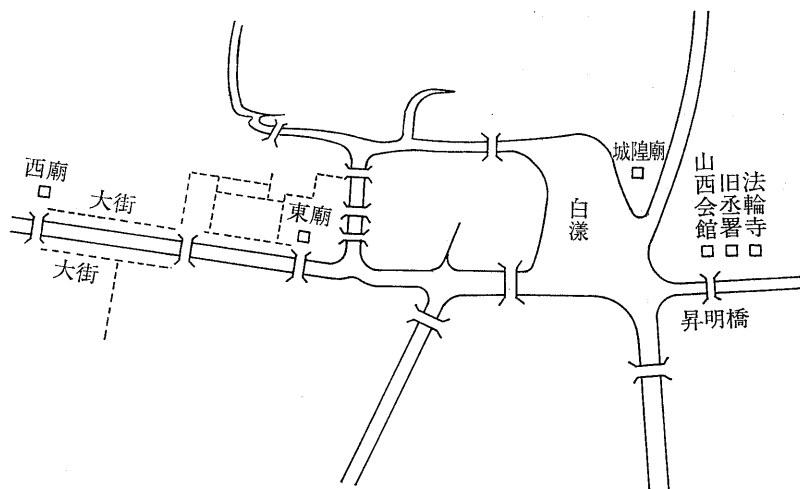


図8 盛沢鎮略図（同治志による）

全国の客商が集まったのである。こうして、産品を問屋に売り、またその原料を買い求めるという形で、都市と、その近郊に住む農民との交流がきわめて密になり、さらには農村を離れて都市に移住し、織物の専業労働者となるものもあらわれたのである。

盛沢鎮で行なわれた山歌会については、順治『盛湖志』乾隆『盛湖志』巻下風俗及び同治『盛湖志』巻三風俗に記事がある。順治志には、

中元の夜、四郷の傭織多人、及び俗に曳花と稱する者、約數千計、東廟、西廟并びに昇明橋に彙聚し、山歌を賭唱す。新調を編成し、喧闐旦に達す。

⁽⁴¹⁾とある。乾隆志はこれとほとんど同じであるが、行なわれた場所が「東廟并びに昇明橋」となっている。同治志には、

（七月）十四日はこれを接章駄と謂ふ。是の夜、傭織の少年と拽花兒夜に集まる。船匯まり岸を夾みて棹を放ち、山歌を賭唱す。此に唱ひ彼に和し、旦に達して乃ち止む。

とある。三資料の間には、多少のくいちがいもあるが、互いに補い合ってもおり、この会の様子をうかがうことができる。この会は毎年中元節の折に行なわれ、場所は、東廟西廟または昇明橋であるという。その位置は、同治志の地図に依った略図（図8）について見られたい。東廟は、利濟侯祠といい、宋南渡の際に、この地に移り住んだ金元七をまつている。西廟は寧濟侯祠といい、金元七の従子金寧一をまつる。観音もまつられており、中元節の賽観音会の折には、東西両廟の観音大士像が街をねり歩く。東西廟の山歌会は、この迎神賽会と結びついて行なわれていたのである。同治三年の兵火で（太平天国によるものであろう）東廟の廟門と戯台が焼けたとあるから、戯台もあったことが知られる。昇明橋は、街の東のはずれにあり、明の崇禎十四年にかげられたものという。乾隆志では、西廟の記載がなくなり、同治志には、東廟の記載がなく、仲孫樊の「山歌行」も、昇明橋の山歌会を詠んでいる。あるいは、本来東西廟で行われていたものが、禁令その他の理由で、街はずれの昇明橋の方へと移ったのかもしれない。

この山歌会が、主としてどのような人々によって行われたのか、という点につき、乾隆志は「四郷の傭織多人及び俗に曳花と称する者」といい、同治志は「傭織少年及び拽花児」という。四郷の傭織というのは、盛沢鎮の四周の農村に住む機業労働者を指すであろう。「曳花」は、褚華の『木綿譜』に「一手を以て輪を揺かし、一手もて綿條を曳きて一縷と成す」とあり、棉糸をつむぐ作業、またそれをする人（多くは女工であろう）を指すと思われる。こうした傭織や曳花たちによって、山歌が都市にもたらされたのである。しかも、この山歌会は、非常に多くの人を動員し、さらに夜を徹して朝まで行なわれたというのだから、相当に大規模な、都市化した祭りであつたろうと想像される。

この山歌会の様子を長篇の歌行に詠み込んだのが、仲孫樊の「山歌行」（同治志卷三、風俗）である。

白洋湖頭秋月過

白洋湖頭秋月過よき

月色滿湖湖不波

月色湖に滿ち湖波たたず

游人夾岸紛何多

游人岸を夾んで紛として何ぞ多き

旁觀借問云聽歌

旁觀して借問すれば、歌を聽くと云ふ

一人植几鶴而立

一人几を植てて鶴として立てば

晝然兩岸鷺爭絕

晝然として兩岸鷺爭絶ゆ

知是河西舊善謳

知んぬ、是れ河西の舊善謳

子弟班中推第一

子弟班中第一に推す

軒軒昂首作新聲

軒軒と首を昂げて新聲を作せば

聲聲遠逐東風行

聲聲遠く東風を逐ひて行く

風吹歌聲入湖水

風は歌聲を吹いて湖水に入り

湖中有客歌重起

湖中に客有り歌重ねて起る

阿儂生居雁蕩濱

阿儂は生まれて雁蕩の濱に居り

能歌自謂時無比

能く歌ふこと自ら時に比無しと謂ふ

此歌乍唱彼歌連

此の歌乍ち唱へば彼の歌連なり

有意無意聲纏綿

有意に無意に聲纏綿たり

廻波故放餘音嫵

廻波故らに放つ餘音の嫵たるを

脫口時翻別調便

口より脱して時に翻る別調の便

纏繇幾度往而復 纏繇として幾度か往きて復る

肉聲不用撓絲竹 肉聲用ひず絲竹を撓^まぜるを

紅窗兒女語囁囁 紅窗の兒女の語囁囁

碧玉情人心曲曲 碧玉の情人心曲曲

相呼半雜郎歡名 相呼ぶに半ば郎の歡名を雜ふ

贈答猶存爾汝俗 贈答 猶は存す爾汝の俗

衆中似有知音人 衆中に音を知る人有るに似たり

卻將工拙爲人論 卻って工拙を將て人の爲に論ず

無端一調初逢半 端無くも一調初めて半ばに逢ひ

換羽移宮別是春 羽を換へ宮を移せば別にはれ春

月影西斜不言倦 月影西に斜くも倦を言はず

忽焉羣起如爲亂 忽焉として羣起して亂を爲すが如し

郢中巴里和千人 郢中巴里和するもの千人

垓下楚聲來四面 垓下の楚聲四面より來る

繁弦急管方喧囂 繁弦急管方めて喧囂たり

前街鉦鼓聞錚璫 前街の鉦鼓 錚璫と聞ゆ

回頭不見湖心月 頭を回らせば湖心の月を見ず

日氣瞳矐上曉窗

日氣瞳矐として曉窗に上る

此時星散分手去

此時の時 星散として手を分ちて去る

各各中懷未肯降

各各の中懷未だ降るを肯んぜず

……（下略）

白洋、すなわち昇明橋における山歌会である。中元の日、空には満月が煌煌と輝いている。水辺には人が多く集り、歌合戦のはじまりを今か今かと待ちうけている。突然一人の男が台の上に立ちあがり、あたりの喧噪が静まった。誰もがその技量を認める歌い手である。歌いはじめると、その声は風に乗って湖に響きわたり、湖中でまたそれに答えて歌うものがある。こうしてしばらく歌のやりとりが続けられる。「紅窗の児女の語囁囁、碧玉の情人の心曲曲」というところから察するに、歌の内容は、例によって恋情を歌ったものか。やがて、歌のトーンがかわったかと思うと、その場にいわせれた者全員が、歌に合わせて歌いはじめた。和する者千人という郢中の曲や、接下の四面楚歌もかくやと思われる。時の経つのも忘れて夢中になっていると、やがて東の空が白みはじめ、歌手たちは、まだ歌い足りないことを不満そうにして去ってゆくのである。省略した後半に「新調能く歌ふ花剪剪、旧詞解く唱ふ月彎彎」の句があり、この会では「月子彎彎」のような古くからの山歌のほか「花剪剪」のような比較的新しい俗曲も歌われていたようである。⁽⁴²⁾

仲孫樊は、この盛沢鎮の人であるが、道光二十五年（一八四五）に進士になっている。この日、はじめは大勢の人が集まって何をするのかもわからなかったといっているが、歌がはじまるや人々とともにききほれ、朝までつき合っている。そして、その印象がよほど強かったのか、この長篇の詩を作ったわけだが、詩の末尾にいうようにまこと

「一片の承平 天籟浮ぶ」という盛事であった。

ところで、乾隆志の記載の末尾に「他鎮に無き所なり」、つまり、よそでは山歌会をやっていない、としているが、実は山歌会は、江南の地域には、他にまだいくつか知られている。常州、そして前に紹介した南通石港郷などである。常州のものは、孟森「唱山歌之清史料」(『歌謡』第二卷第十期、一九三六)に見える。

私の郷里(常州……筆者補)の小南門德安橋では、毎年七月三十日の晩に、必ず唱山歌の会がある。二派に分かれ、それぞれ歌の名人をだして競い合うのである。はじめはおのおの、自分の山歌の美しく数多いことを誇るが、ついで相手方の歌が自分に及ばないことをけなし、最後にはおたがいを罵倒しあう歌になる。歌い手の胸のうちは古いうたがたくさんあるものだが、時に応じて(相手を罵る)ひどい歌詞を作って歌うので、しだいに即興的な根も葉もないものになる。そして、ひとたびかなわないということになると、なぐりあいになってしまうのである。ここに至るのは、毎年のことではないが、勢いとしては決まってなぐり合いになりそうになり、とりなしによって、かつこうだけで済むのである。それに幸い呉中の人は性格もおだやかで、なぐり合ってもそれほどはげしくなく、辺地で械闘が日常茶飯になっているようなことにはならない。

ここでは、七月三十日にそれが行なわれるというところが珍しいが、近年常州の人にたずねたところ、德安橋の山歌会は六月十九日の観音生日に行なわれたのだということであった。德安橋は、常州城の南の德安門外にあり、大運河にかかる橋であって、交通の要衝であったと考えられる。かつては城外にあったこの橋も、現在では常州の市内にあり、新大橋という大きな橋になっている。

ここではグループに分れて歌合戦をし、自慢からはじまってやがてなぐり合いになったということだが、このグル

ープは、出身の村別、地域別にわかれたのだと考えられる。近年の農村の山歌会でも、水路をはさんで、ちがう村どうしで行なわれたという。孟森が械闘云々と持ち出しているが、山歌会も械闘の一形態と考えられないことはない。

盛沢鎮の場合も常州の場合も、山歌会の行なわれる場所は、街外れの橋という点が共通している。あるいは、都市と農村との境界の場所という意味を持っているかもしれない。

さて、以上、江南の都市では山歌会が行なわれていた様子を見た。しかし、そこで問題は、馮夢龍の当時の蘇州でこれが行なわれていたかどうかである。

馮夢龍の頃の蘇州における社祭の様子を記したものに、王禪登（一五三五—一六一二）の『呉社篇』がある。先に盛沢鎮の山歌会が、迎神賽会と結びついて行なわれていた様子を見たが、『呉社篇』に迎神巡遊の際の出しものについて記した条があり、

雜劇は則ち、……（中略）……虎丘の赤壁。小舫を畫き、壯夫をしてこれを舁^かがしむ。舟中蘇公二客及び兩長年、並びに皆な孱稚たり。歌喉清妙にして、長年能く竹枝を唱ひ、瓊瓏裊裊、破煙出峽の聲有り。

という。さまざまの物語をかたどったが出たというわけだが、中に、蘇東坡の石壁の遊を題材にしたものがあり、船中に東坡とその客、また船をあやつる船頭に扮した子供が乗って、船頭がみごとな竹枝を歌ったという。竹枝というが、ここで實際歌われたのは蘇州の山歌だろう。このだしが出たのはいつのことか明示していないが、東坡の赤壁の遊は、壬戌の秋七月既望（前赤壁賦）すなわち中元の時のことであつたわけで、中元の祭りにこのだしが出たとするのが、最もふさわしいようだ。蘇州の祭礼においても、山歌がきかれたと考えられる。

ところで、万暦頃の蘇州は、中国最大といつてあやまたぬ程の商工業都市であつた。⁽⁴³⁾先の盛沢鎮の場合、都市の機

能は、周辺農村の家内手工業によって生み出された産品の市場という点に求められた。しかし、蘇州ほどの大都市になると、街自体が工業都市と化し、数多くの専業労働者をかかえていた。彼らはみな、農村から都市に移り住んで来たものであり、万曆二十九年のいわゆる織備の変の折の記録では、この時に失業した染工、機工それぞれ数千人にのぼったというから、この数の多さが想像できる。

蘇州の絹織物業は、この段階で労働の専門分化が行なわれていた。康熙『長洲県志』卷三風俗では、毎朝明け方に、緞工は花橋、紗工は広化寺橋、車匠は濂溪坊にといった具合に、労働市場が開かれ、十人百人とあつまって仕事の来るのを待っていた様子が描かれている。中国にあつては、同郷であることが非常に重んじられ、見知らぬ場所に移住する時も、必ず同郷人を頼って行き、そこから、ある一つの職業が、同郷人のギルドの形になるものが多いという（仁井田陞『中国の社会とギルド』岩波書店、一九五一）。そう考えると、蘇州の絹織物業における分業も、しだいに出身地のちがいを反映するものになったにちがいない。そうした彼らが、毎朝十人、百人と群をなして、橋のたもとに集まっていたというわけであるから、これが祭りの際に、山歌会に転化する可能性は高く、そして方言を共有する同郷のグループが、歌合戦のグループになったであろうことも想像される。

日本の民謡が現在のように盛んになったのは、大正昭和の農村人口の都市への移動を背景にしているという（竹内勉『民謡』角川選書、一九八一）。山歌の流行は、ちょうどこれと同じで、当時の最先端を行く蘇州において、都市化が進めば進むほど、農村的なものが目立ってくる、という一現象だと考えられよう。

第三節 市井のうた

前節に見たように、馮夢龍の生きた明末の時代の蘇州は、工業が興り、農村から大量に人口が流入していた。こうしてやって来た彼らが出身地の農村から持って来た山歌を、賽歌会その他の場において、さかんにきくことができた。これらがきっかけになり、明末の蘇州の街中で、山歌が大いにはやったのだと思われる。当時の蘇州は、全中国を通じて最高の経済的豊かさを誇り、はなやいだ、時代の最先端を行く都市であった。その都市のセンスと、農村独自のきわめて土俗的な山歌とが、奇妙な結びつきを示したのが、この馮夢龍の『山歌』であり、おそらくこの市井のうたというのが、馮夢龍『山歌』の核心部分であろうと考えられる。

以下、こうした蘇州市井のうたを見てゆくことにしたい。はじめに、蘇州の地名を詠み込んだものから見てゆくと、

出名虎丘山到弗高

虎丘山は有名だがそんなに高くない

第一等快船到弗是搖

いちばん速い船（帆船）はこがなくてよい

有意思箇拳師弗動手

腕のたつ拳法家は手を出さず

會儷漢箇娘娘到弗驢

間男の上手な女ほど地味で目立たぬもの

——卷一「弗驢」

この一首の前に、派手で目立ちたがりやの女たちの様子を詠じた「驢」四首があり、その後こそこの一首を置いているところ、馮夢龍のうまさを感じるが、末句を導く一種の序詞として、蘇州城西北にある蘇州第一の行楽地、虎丘山を詠い込んでいる。

熱天過子不覺嘆立秋

暑さも過ぎていつの間にか立秋

姐兒來箇紅羅帳裏做風流

娘がピンクのカーテンの中によって来てお楽しみ

一雙白腿扛來郎肩

兩方の白いあしを男の肩の上にやり

就像橫塘人搨藕上蘇州

ちょうど橫塘の人が蓮根かついで蘇州にやってくるようだ

——卷二「立秋」

橫塘は蘇州城西南の小鎮。内容は露骨な性行為の描写であるが、その比喩に、夏の朝、れんこんをかついで蘇州まで売りに来る橫塘の農民の姿を用いている。立秋の頃におなじみの風景であったにちがいない。さわやかな朝の洗ったはすの白さが、娘の脚の白さと重なりあう。

郎唱山歌響鈴鈴

男がよく通る聲で山歌をうたう

北寺塔造起子兩三層

男の北寺塔はたったの二、三階

南山和尚塔上打拳露出子箇樣真本事

南山和尚のように、塔の上で拳法をしてこそほんとの力がでるものさ

下頭人快活難爲子上頭人

下にいる者いい氣持ち、上のものはいへんだ

——卷五「唱山歌」

ここでも、蘇州城の北部にあって、ひとときわ高くて目を引く北寺塔が詠じられている。ただ、ここでは北寺塔も塔の上のつるつる頭の和尚も、男のものの比喩である。

以上、蘇州の実在の地名をうたいこんだ歌を見てきたが、次に都市に生きる人々のなりわいと結びついた歌を掲げてみよう。都市はひとつには職人の世界である。こうした職人の登場する歌、

小阿姐兒無丈夫 おじょうさんには夫がない

二十後生無家婆 二十の若者ひとりもの

好似學堂門相對子箍桶匠 ちょうど學校とおけ屋の向かいあい

一邊讀字一邊箍 片や字を讀み片やたがをしめる（讀字＝獨自、箍＝孤をかける）

——卷三「怨曠」——

もちろん「片やさみしく片やひとり」の雙關語を引き出すために學校とおけ屋が出ているわけだが、街中にありそうなところから思いついたにちがいない。

鐵店裏婆娘會打針 かじ屋のおかみは針を打つのが得意

阜隸家婆會捉人 捕り手のおかみは相手をつかまえるのが得意

外郎娘子會行房事 胥吏の女房は房事が上手

染坊店裏會撇青 染物店のはしらばっくれるのが上手

——卷四「會」——

「撇青（染料の藍をすくい取る）」は「撇清（きれいごとをいう）」を掛けている。都市に生きるさまざまな職業の者のおかみさんを並べあげている。そして、ここに見える染坊店こそは、機業とならんで当時の蘇州の誇った織物業の花形であり、『山歌』では、この染坊店が何箇所かであつたわれている。

姐兒見子有情郎 娘が氣のある男を見かけて

好似雲遊僧投飯入齋堂 ちょうど雲水がお齋にあずかるよう（がつがつしている）

嘆像染坊店裏畫石貪色碗　また染物屋で（染料の）色石を求めて

碯子多多少少光　いっしょうけんめいつや出しにはげむよう

——卷二「碯光」

「碯光」には本来「偷情」の意味があり、第三句の「貪色碗」は、「色を貪る」の意をこめている。また、

對門隔壁箇姐兒儕來搭結私情　むかいや鄰りのあの子たち、みんな男とできている

那得教奴弗動心　私だって氣になるわ

四面桃花我看子多少箇様　まわりの桃の花がどんなだか、もうすっかり知っている

那教我靛池豁浴一身青　藍の池におちたら全身まっ青（どうして私一人が清らかな身でいられましょう）

——卷一「學様」

などがそれであるが、実際に蘇州の街中には、こうした染坊店や、染料の藍を入れた靛池がいたるところに見られたにちがいない。こうした歌も、あるいは前節で触れた織傭や染工によって歌われたものであるかもしれない。

ところで、この「學様」がその例であるが、『山歌』には、私情姐と呼べるような娘たちが数多く登場し、それが馮夢龍『山歌』の重要な一部分をなしている。「私情姐」ということは、卷一「捉奸」の後評に「弱き者は郷郷に牽じ、強き者は郷郷を罵る。皆私情姐の為なり」と見える。以下、この私情姐たちの生態を見よう。

『山歌』に見える私情には、既婚の女性が夫以外の男と関係を持つという場合（本稿冒頭に掲げた「打雙陸」などがその典型）と、未婚の女性が、親の眼をぬすんで、勝手に男と関係を持つ、という両方の場合があるが、どちらにせよ、妓女などのくろうとの女性ではなく、しろうとの、ごく普通の町娘たちがその主人公であるという点が注意さ

れる。

小年紀後生弗識羞

年端のゆかぬ若者は大胆不敵

那了走過子我裏門前嘆轉頭

なぜうちの門の前を通り過ぎたと思ったら、またもどってくるの

我裏老公谷碌碌介雙眼睛弗是清昏箇

うちの亭主のクルクルまわる二つの眼は節穴じゃないのよ

你要看奴奴那那弗到後門頭

あたしに會いたいのなら、あんたどうして裏口にまわらないの

——卷一「看」

などが、人妻の密通の場合。「何故もどって来るの」と一方でとがめながら、「裏からいらっしやい」という落差がおかしみを誘う。「打雙陸」の場合もそうだが、寝とられ亭主は、どこか滑稽に描かれるものだが、これが親、特に母親の眼となると、もう少し厳しくもなるし、それをあざむこうとする娘の方も念が入ってくる。

結識私情窗裏來

男ができて窓から來た

喫娘咳嗽捉驚駭

おっ母さんのせきばらいでびっくり仰天

灘塌草庵成弗得箇寺

こわれた草庵 寺にはならず（寺＝事、事が成らず）

何仙姑丫髻兩分開

何仙姑のまげのように兩方に分れた

——卷一「娘咳嗽」

は、折角男が忍んでやって來たところへ、母親がせきをしたので、大あわてでさっとわかれた、というもの。知っていて意識的にせきばらいをしたとしたら、これなどは母親の方が上手だったということになるが、実際には守る側はどうしても攻める側にはかなわないと見え、

阿娘管我虎一般

おっ母さんは虎みたいに私を見張る

我把娘來鼓裏瞞

私はおっ母さんを太鼓のなかに押し込んであざむく

正是巡檢司前失子賊

ちょうど巡檢司のまん前で賊を見失ったようなもの

枉子弓兵曉夜看

弓を持った兵隊が夜晝みても何にもならぬ

——卷一「瞞娘」

ということになる。なにせ私情なのだから、人の眼をあざむくことは必要不可欠なのだが、『山歌』は、このだましのからくりとスリル、だまされたまされるたちごっこを楽しんでいるかのようだ。

娘又乖、姐又乖

おっ母さんが利口なら娘も利口

喫娘捉箇石灰滿房篩

おっ母さんに部屋じゅう石灰をまかれ

小阿奴奴拚得馱郎上床馱下地

わたしは必死に彼氏を背負ってベッドまで

兩人合着一雙鞋

人は二人で鞋一足

——卷一「乖」

男が忍んで来たたらわかるように、床に石灰をまいたという親も親なら、男をベッドまでおぶってつれていくという娘も娘というところか。これと同工異曲が、

搭識子私情雪裏來

男ができて雪の中をやって来た

屋邊頭箇跡有人猜

家のまわりの足あと、だれかに氣づかれる

三箇銅錢買雙草鞋我裏情哥郎顛倒着

銅錢三つでわらじを買って、あなたにうしろ前にはかせましよう

只猜去子弗猜來 去ったと思つて來たとは思わず

——卷一「瞞人」

であるが、いずれもこの娘の悪知恵を面白がつている歌い手（また編者）の視線が感じられる。

小阿奴奴推窗只做看箇天上星 あたしが窓をあけて空の星を眺めるふりをしただけで

阿娘就說道結私情 おつ母さんはすぐに「男だらう」という

便是肚裏箇蛔蟲無介得知得快 おなかのなかの虫にだって、こんなに早く知れるものですか

想阿娘也是過來人 きつとお母さんも経験があるんだわ

——卷一「看星」

とこうなつては、母親も肩なしである。たとえ、男といふところを見つかつて、母親になぐられても、

喫娘打子喫娘羞 おつ母さんにぶたれ、はづかしめをうけて

索性敦郎夜夜偷 ますます毎晩男をひっぱり込む

姐道郎呀我聽你若學子古人傳得箇風流話 ねえあんた、わたしとあんたの、むかしの人みたいな風流な話が殘

せるのなら

小阿奴奴便打殺來香房也罷休 わたしこの部屋で（母親に）なぐり殺されたって本望だわ

——卷一「娘打」

と開き直る始末。私情姐たちの暴走には手がつけられない。きわめつけは、

結識私情弗要慌 私通をするならおどおどするな

捉着子奸情奴自去當 現場をおさえられたら、私が罪をかぶり

拵得到官雙膝饅頭跪子從實說 お白洲に出たらひざまづいて正直に申します

咬釘嚼鐵我儉郎 斷じて斷じて、手を出したのは私です

——卷二「儉」

密通の現場を押えられれば、お上のとがめを受けるわけだが、そんなのへっちゃら、というこれなどは、私情姐による堂々たる私情宣言といえなくはない。責任はみんな私がとりましよう、というこの自覚、自信、きっぱりとした態度には、舌を巻かざるを得ない。これまで見て来た、どの歌にも共通して見られる女の強さ、というのが、『山歌』歌謡の重要な特徴である。しかし、この潔さは、決して古代的なおおらかさと同じではない。あくまで、私情、私、というワクに押し込められたものである。この私情姐の潔さは、夫の目をぬすむ、親の目をごまかす、世間からかくれて、という、本来「私情」につきものの後ろめたさを振り切っている、という意味での潔さなのであって、対極には常に夫の目、親の目、世間の目、ひとまとめに礼教と呼ばべ呼べるようなものが厳然と存在していることは否定したい。しかしにもかかわらず、この私情姐のあげたときの声は、これまでの中国の詩歌の世界が持たなかった一つの叫びであるわけで、この意味はきわめて大きいといわねばなるまい。従来の詩詞にあらわれた女性は、たとえば、明の成化七年（一四七二）北京で刊刻された『新編四季五更駐雲飛』などに収められたものを見ても、

昨夜黄昏

きのうの夕暮れ

點上銀燈獨自寢

あかりをともして獨りで寝た

暗罵他薄倖

薄情もの

交我成孤零

嗟、一旦冷清清

問東君不與平安信

欲要相逢奈不關山近

一夜思量叫我自傷心

私を一人にするなんて、とそっとののしる

ああ、急に冷たくなってしまったあなた

無事の便りひとつくれやしない

逢いたいと思っても、關が山が分け隔てをする

ひと晩じゅうもの思いをして、心いたませる

といったようなもので、たしかに「暗罵他薄倖」の「罵」などという字は、従来の詞の世界の女性たちにはさほど多くは見られなかったような、気性のはげしさをあらわしているものの、結局は、孤獨に男の便りを待つ女、いわば受け身の女性なのであって、この曲も「怨み節」たることにはかわりない。それにこの女性とは、どこかに妓女を想定して歌われているようなところがある。「私から男に手を出しました」ときっぱり言い切る主体的な女性像は、やはり『山歌』におけるそれはじめてではなからうか。

姐兒梳箇頭來漆碗能介光 娘はうるしぬりのお碗のようにピカピカの髪を結い

躑人頭裏脚撩郎 みんなの見ている前で足で男にちよっかいを出す

當初只道郎偷姐 今までは男が娘に手を出すものとばかり思っていたが

如今新泛頭世界姐偷郎 今の新しい世の中じゃ、娘が男をものにする

——卷二「偷」

『山歌』の先の一首が、私情姐からの宣言だとしたら、私情姐たちが活躍する今の世の中は「新泛頭世界」なのだという、こちらは歌い手、若くは編者の新認識である。もちろん、この「新泛頭世界」を限りなく面白いと感じ、限り

なく愛惜する姿勢である。地上の天堂たる蘇州の最も輝かしい新風俗を描き切っているのだ、という編者の自負もここに存し、また『山歌』の中国詩歌史上の意義も、ここに存するのである。

私情姐と並んで、都市山歌のもう一つの特色として、物の汜濫ということを挙げておきたい。当時の蘇州の豊かな消費生活が、この山歌にも色濃く反映しており、あふれるほどの各地の産品は、山歌の重要な一要素となっている。

眞當騷、眞當騷

なんといろっぱい

大門前冷眼捉人瞧

門の前で冷ややかに人を見る

姐兒好像杭州一雙木拖隨人套

あの娘はまるで杭州製の木製サンダル、誰にでもはかせます

我情郎好像舊相知飯店弗侑招

あの人はまるで顔なじみの料理屋、呼ぶ必要もない

——卷一「騷」——

杭州製の木のサンダルというのが、具体的にどういうイメージを喚起したのか、いまひとつ正確にわからないが、それが蘇州にまで運ばれて売られていたこと、そして、それがみんなに喜んで着かれたことは確かだろう。

紅綾子被出松江

赤いきぬのふとんは松江もの

細心白席在山塘

めの細かい白むしろは山塘出来

被蓋子郎來郎蓋子我

ふとんはあなたのうえ、あなたは私のうえ

席襯子奴來奴襯子郎

むしろは私のした、私はあなたのした

——卷四「被席」——

これも、ふとんとむしろの産地を詠み込んでいるわけだが、現在の我々にはもはやよくわからないものの、どこそこ

製のいうことで喚起される具体的なイメージがあつたのであろう。

姐兒房裏眼摩姪

娘がへやでこっそりキョロキョロ

偶然看着子介本春畫滿身酥

たまたま春畫をみつけて全身ぐにやぐにや

箇様出套風流家數儕來奴肚裏

このすてきなやり方をすっかり覚えておいて

那得我郎來依樣做介箇活春圖

あの人が來たらこのとおりに活きた春畫を描きましょう

——卷二「春畫」——

事実、万曆の頃には、春画がたくさん描かれたといひ（沈徳符『萬曆野獲編』卷二六）、實際『花宮錦陣』などが残っているが、この歌によって、蘇州の一般家庭における春画の普及の度合いがうかがわれる。

各地の特産品その他、山歌には、生活に身近な多くのものが詠み込まれているが、これも、当時の蘇州の都市生活を背景にしているのである。

第四節 妓館のうた

前節では、農村から都市に入った山歌が、当時の蘇州の新風俗と結びついて、都市の山歌が出現したことを述べた。本節では続いて、この山歌が、妓館の座敷歌となつていった様子を見てみることにしよう。

山歌が妓館で歌われたことは、すでに「月子彎彎」歌について論じたところに引いた『西湖遊覧志餘』の瞿佑の話にも見る事ができた。瞿佑（一三四一—一四二七）は明初の人であるから、この頃すでに山歌はこうした場で歌われていた。嘉興の水辺の高楼で、故妓が歌うのを聴いたというのだから、おそらく大運河を往来する船頭たちによつ

て伝えられたものと思われるが、「月子彎彎」歌は古くから文人の耳にも入り、認められていた歌であつて、別格といえぬこともない。

ところが、馮夢龍の生まれ、青春時代を過した万曆頃は、少し事情が異なっている。それは、この時期が、都市俗曲、小曲の大流行の時代であつたということである。都市における山歌を考えるためにも、今少し俗曲、小曲の状況を見てみることにしよう。

都市において歌は、例えば柳永の作つた詞が、井戸ばたで歌われていたという話『避暑錄話』もあるくらいで、もとより古くからあつたものである。しかし、この時期の流行は、その範圍、また次々と生み出される曲調の多さ、いずれもそれ以前とは格段のちがいがあつた。この点につき、沈徳符の『萬曆野獲編』卷二十五、時尚小令の条が記録している。

元人の小令、燕趙に行はれ、後浸淫^{しだいに}日に盛んなり。宣正より成弘に至りての後、中原にもまた鎖南枝・傍粧臺・山坡羊の屬行なはる。李崧^{しやう}峒先生初めて慶陽より汴梁に徙居するや、これを聞きて以て國風の後を繼ぐべしと爲す。何大復繼いで至り、亦たこれを酷愛す。今傳はる所の泥捏人及び鞋打卦・熬鬚髻の三関は三牌名の冠^た爲り、故に虚ならざるなり。茲^{これ}より以後、また耍孩兒・駐雲飛・醉太平の諸曲有り。然れども三曲の盛んなるに如かず。嘉隆間には乃ち關五更・寄生草・羅江怨・哭皇天・乾荷葉・粉紅蓮・桐城歌・銀紐絲の屬興る。兩淮より以て江南に至り、漸く詞曲と相遠^{はげ}ざかり、淫媒の情態を寫し、略抑揚^{はげ}を具ふるに過ぎざるのみ。比年以來、又た打棗竿・掛枝兒二曲有り、其の腔調約略相似たり。則ち南北を問はず、男女を問はず、老幼良賤を問はず、人人これを習ひ、亦た人人喜びてこれを聽き、以て刊布帙を成すに至り、世を擧りて傳誦し、人の心腑に沁む。其の譜何れ

より來れるかを知らず、眞に駭歎すべし。……

以上のように、元人の小令以来の流行の変遷をまとめている。これらの曲のうち、唐圭璋『元人小令格律』（上海古籍出版社、一九八一）に見える曲牌は、わずかに「醉太平」「寄生草」「山坡羊」「乾荷葉」の四種に過ぎず、それ以外のものは新しく生まれたものであるといえよう。沈徳符は、流行歌の変遷を北から南へ、という大きな流れとして押えている。北において行なわれていたものは、まだいくぶん「雅」なる詞曲に近いものであったが、南に來るとそうした詞曲のワクを脱して、それが淫媒の情態を描く方向にむかってくるという。そのおそらく極点に位置するものが『山歌』だろう。

このように、次から次へと新しい曲が老若男女を問わず流行して行つたわけだが、この流行の震源地になつたのが、やはり妓館における宴席であつたろうと思われる。これは、王驥徳『曲律』卷三「雜論上」の、

北人は尙ほ天巧を餘せり。今流傳する所の打棗竿の諸小曲、妙にして神品に入る者有り。南人苦たこれを學ぶも、決して入る能はず。蓋し北の打棗竿と呉人の山歌とは文士たるを必せず、皆な北里の俠、或は閨闈の秀の、無意を以てこれを得。猶ほ詩の鄭衛の諸風の、大雅を修むる者反つて作る能はざるがごときなり。

や、范濂の『雲間拋目鈔』卷二「記風俗」の、

歌謠詞曲は古よりこれ有り。惟だ吾が松のみ近年特に甚し。……里中の惡少、燕居には必ず銀紋絲・乾荷葉・打棗竿を群唱す。竟に此の風の何こより起れるかを知らざるなり。……

などによって知られよう。さらに、馮夢龍の『山歌』の中にも、卷七「篤癢」の後評に、
此の歌これを松江の傳四に聞けり。傳も亦た名姝なり。

とある。妓館で歌われた歌の状況は、馮夢龍が『山歌』に先立って編んだ『掛枝兒』十卷によって、より具体的にうかがうことができる。『掛枝兒』は、賭博のテキストである『葉子新闢譜』とともに、社会の風紀を乱すものとして非難を受けたというが（鈕琇『觚賸統編』卷二、英雄拳動）、それくらい流行していたものである。これには、

琵琶婦阿圓、能く新聲を爲り、兼ねて清謳を善くす。余の極めて賞する所なり。余の廣掛枝兒の刻を聞くや、余に詣りてこれを請ひ、亦たこの篇を出だして余に贈れり。

——卷三「帳」

後の一篇は、名妓馮喜生の傳ふる所なり。

——卷四「送別」

此の篇はこれを舊院の董四より聞けり。

——卷八「船」

などのように、実際に芸妓から聞いたもの、ということわり書きを持つもののほかに、明らかに、妓館・妓女を詠じたものとして、

卷二 「願嫁」、「妓館」

卷五 「嗔妓」

卷六 「從良」

卷九 「鴛兒」、「鴛妓問答」、「者妓」

卷十 「妓客問答」、「夜客」、「妓」

などがある。⁽⁴⁵⁾ また、実際に作品を見ると、

前日箇這時節 おとといのいまごろ

與君相談相聚 あなたといっしょだった

昨日箇這時節

きのうのいまごろ

與君別離

あなたと別れた

今日箇這時節

きょう今は

只落得長吁氣

ためいきをつくばかり

別君止一日

あなたと別れて一日しかたないのに

思君到有十二時

あなたを思うことは十二の刻

惟有你這冤家也

にくいあなた

時刻在我心兒裏

いつも私の心の中にいて

——卷三「相思」

のように、表面にはあらわれないが、歌の主体として、妓女が想定されているように読めるものもある。ただ、この一首も、結局先にあげた「駐雲飛」と同様、男に去られた女の受け身的な恨み節である。俗曲として、妓館の中に生まれた「掛枝兒」は、もう一步のところで従来の詞曲の女性像、閨怨思婦のワクを越えられなかったのである。

ところが、これが山歌になると、同じテーマを詠んでも、

闕小娘兒沒闕箇胖婆娘

お女郎買うなら太った女は買うなかれ

寧可増錢瘦箇強

おあしがよけいにかかってもやせた方がまし

你弗見肥猪肉喫子一星兩星便覺油烟氣

ぶた肉のあぶら身はちよつと食べただけでも油臭くてしょうがない

骨炙兒牙得裏頭香

あぶった骨つき肉はしゃぶればしゃぶるほど味がでる

——卷五「瘦妓」

といかにも即物的な内容にゆき、この「瘦妓」のすぐ後ろには、

關小娘兒沒關箇活骷髏　　お女郎買うなら瘦っぱち女はよしなされ

寧可増錢把壯箇收　　おあしをよけいに払ってもがっしりしたのにするべきだ

六月裏着肉窶丟丟介再有趣　　夏六月は涼しい方がいいけれど

冬天一身褥子軟柔柔　　冬にはやわらか肉蒲團

——卷五「壯妓」

というのがある。この二首などは、実際に宴席で、眼の前に太った芸妓とやせた芸妓がおり、みんなで山歌による品定めをしている趣きである。同じような場で、

有子吹笙喫要簫　　笙があっても簫もほしい

有子船行喫要橋　　船があっても橋もいる

有子魚喫喫要肉　　魚があっても肉もたべたい

那得有子家婆弗要闕　　女房がいても女郎買いするのは當然だ

——卷五「闕」

という歌なども歌われ、妻がいながら女郎買いのやめられない男たちは、互いに顔見合わせ、どっと笑ったのだろう。馮夢龍の『掛枝兒』をも含めて、もともと妓館に行なわれていた俗曲の方は、多く女性の一人称で歌われる恨み節の性格があつた。もちろんそれを男が聴いて楽しんだわけだが、こうした妓館に新たに割り込んで来た山歌の方は、

男が大声はりあげて歌う春歌の趣きであつて、それだけにあくどくもあり、下品でもあるわけであるが、そうした些かどぎつい内容が、歌の單純なりズムとあいまって、万曆時代の蘇州の人々に、新鮮な感動を与えたという次第であらう。万曆二十一年（一五八七）頃に金山の侯継高によつて書かれた『日本考』は、当時の日本に関する情報を集めた書物であるが、その中で日本の詩歌について、和歌を「歌謡」、そして当時の小歌・端歌の類いを「山歌」として紹介している。これも、山歌がすでに座敷歌と顧念されていた証拠にならう。

ところで、妓館に山歌がはやつたのは、これを喜んできこうとする客層の変化であつたとも思われる。万曆三十八年（一六一〇）刊の戯曲散齋集『鼎鐫精選増補演調時興歌令玉谷新簪』の卷一段に「時興各處譏妓耍孩兒歌」を収めてゐる。⁽⁴⁶⁾この内容は、

臨清姐兒賽鶯鶯

臨清姐兒鶯鶯はだし

十分窈窕十分清

しんなりしやんなりしおらしい

若還見了張君瑞

張君瑞が裏を返したら

摟抱深深不做聲

ぎゅうっと抱きつきもの言わぬ

好輕輕 喜不勝

ああ嬉しやと囁いて

手段從來多慣經

手練手管は慣れたもの

といった具合に、全国各地の妓女の手管を詠み込んで、挙句は淫褻の情態に落ちるといった底のもので、『山歌』ともつながるものであるが、演劇脚本としての『玉谷新簪』の性格は、田仲一成教授によれば、そこに収める『西廂記』に紅娘と張生の男女關係を暗示する筋が含まれるなど、「妓院を含む猥雑な環境にあつた市場地演劇の場」を反映し

た淫戯であり、それは財力を持ち、妻子を家に残して長旅をした客商とその接待にあたる牙商たちの好みに最も合致するものであったとされる。⁽⁴⁷⁾このような当時の派手な妓館の雰囲気があって、この「時興各處譏妓耍孩兒歌」をはじめとする各種の俗曲が盛んに歌われもし、そしてそこにこそ、性的な内容とより密接に結びついた山歌が割り込んで入ってくる余地があったものだろうと思われる。そして山歌は、現実の秩序から一旦切り離された溫柔郷たる妓館という特殊な場を得ることによって、男女のさまざまなあり様の中から、専ら性的な関係だけに関心を集中させ、病的なまでに強調するようになって行ったことが想像されるのである。先に引いた王世貞の『藝苑卮言』が、呉歌そのものの価値を認めながら、都市に入ってくるとひどいものになる、と言っていたのは、おそらくこうした事情を踏まえていると思われる。

ところで、ここに見たような山歌の進出という現象は歌曲の世界だけではなく、当時の演劇・戯曲の世界にも見ることが出来る。これについては、岩城秀夫教授「南戯における呉語の機能」(『日本中国学会報』第五集、一九五三、後『中国戯曲演劇研究』所収)が、明代の「六十種曲」、清代の『醉怡情』『綴白裘』を主たる材料として、南戯に用いられる呉語の様態と機能とを分析している。それによれば、舞台上で呉語を用いてしゃべるのは、必ず丑・淨・付のような道化役に限られるといい、その用いられ方も、「明の萬曆年間には、一般に呉の地方の民謡といったものに興味を中心がおかれていたが、その後次第に純粹な会話形式の方に関心が移行し、清の乾隆頃になると、すでに述べたように、相声と相通するような形態のものに変貌して来た」とされる。そして、この登場人物(船頭、牧童など)によって劇中山歌が歌われるということがはじまったのが、おおよそこの万曆頃のことであるという。とすると、これもまた、当時の蘇州における山歌の流入、流行という現象の一つのあらわれと考えられる。馮夢龍自身の作った戯

曲『双雄記』でも、第六折「燈前訂盟」において、船頭の登場の際、山歌を歌わせている。

第五節 文人の擬作

前節において、妓館を舞台とする俗曲の流行と、そこに山歌が進出してきた様子を見た。そして、それを主として華美好みの客商と結びつけて考えた。しかしながら、妓館の客は、何も商人だけではなく、士人ももとより重要な客だったのである。南朝斉の蘇小小、唐の薛濤・李冶や彼女らと詩のやりとりをした詩人たちのことを持ち出すまでもなく、妓館は古くから文学の重要な舞台であった。これは明においても変わらない。万曆四十四年（一六一六）刊の『青樓韻語』は、歴代の妓女百八十人の詩詞を輯めたものであるが、中には百十四名に及ぶ明の妓女たちの作品を収めている。

妓館は、妓女が詩を作らずとも、そこに集う客たちの文学創作の場であった。この状況は、馮夢龍の編と見られる散曲集『太霞新奏』において、よく見ることができる。その巻七、龍子猶（馮の筆名）「怨離詞 爲侯慧卿」に附された静嘯斎の後評に、

子猶 慧卿を失ひて自り、遂に青樓の好を絶てり。怨離詩三十首有り。同社の和する者甚だ多し。總名を鬱陶集と曰ふ。此の曲の如きは、直ちに是れ至情迫出し、絶へて一の相思の套語無し。今に至りて之を讀むも、猶ほ人をして涙下らしむべし。

とある。馮夢龍は、もともと芸妓遊びが大好きで、侯慧卿はそのなじみであった。突然誰かに落籍されたのか、慧卿を失って、馮夢龍は「怨離詩三十首」を作った。すると、それに同社の者がみな和韻し、遂に「鬱陶集」と名づけら

れる一つの集ができあがった、というのである。これなどは、妓館を舞台にした文学的交遊の具体例と見做すことができる。明代は、文人結社の盛んな時代であつたが、この集まりはたいがい妓館でおこなわれた（『桃花扇』を思い起されたい）。こうした場で妓女を題材にした散曲も作られ、この『太霞新奏』には他にも多くの咏妓の作が収められている。ただ、田中謙二教授「元代散曲の研究」（『東方学報（京都）』第四十冊、一九六九）にも「散曲はやはり詞と同じく、主として遊興の場、たとえば酒宴の席などで実際に歌われた。その中心は教坊、いわば官營の遊廓である」と言われるように、詞や散曲は、むかしから妓館につきものではあつたのである。

これに加えてこの時代になると、掛枝兒のような俗曲、はては山歌までも擬作しようとする文人もあらわれてくるのである。『掛枝兒』の方には、これは誰々の作と作者が記されるものかなりある。それは、

此れ趙承旨の管夫人に贈るの語たり……

——卷二「泥人」

此れ米農部仲詔の作なり。

——卷二「打」

此の篇は乃ち董遐周の作る所なり。

——卷三「噴嚏」

白石山主人又た番案して云ふ……

楚人丘田叔も亦た余に番案一篇を寄す……

田叔又た自ら二篇を番して云ふ……

——卷四「送別」

此れ黃季子方胤の作なり。

——卷五「是非」

此れ金沙の李元實の作なり。

——卷八「骰子」

余も亦た詠蚊六言有りて云ふ……

——卷八「蚊子」

の八名の作である。馮夢龍自身のものもあるが、彼らはおそらく馮夢龍の友人たちで、妓館の宴席で、妓女をはべらせ、酒などくみ交しつつ、ともに作って楽しんだものである。

『山歌』にも、この『掛枝兒』と同じように、注記によって、明らかに文人の擬作と知られるものがある。たとえば、卷一「捉奸」第一首目の後評に、

弱き者は郷鄰に奉じ、強き者は郷鄰を罵る。皆な私情姐の爲なり。因りて二歌を製^{つく}り、これを歌ふ。一に云ふ、姐兒有子私情忒能 彼女密かに男ができてやることがうまい

無茶有水奉郷鄰 いやいやながらもお湯を出して郷近所におべっか使う

巡鹽箇衙門單怕得渠管鹽事 巡鹽の役所は専ら鹽の事を取りしまる（鹽Ⅱ閑、みそかごとを取りしまる）
授記箇梅香賠小心 下女にもまわりに氣を使うように言いふくめる

一に云ふ、

慣説囈箇婆娘結識子人 おしゃべり奥さんに男ができた

防別人開口先去罵郷鄰 ほかに人に言われる前に郷近所をどなりちらす

六月裏天光弗怕掀箇凍瘡 夏六月には（皆が薄着だから）しもやけのかさぶたが見えても気にしない

行兇取債再是討銀精 人を殺して金をとるように、人の惡をあばき立てて自分の惡をかくす（銀精Ⅱ人情）

とある二首は、まぎれもなく馮夢龍自身の擬作である。さすがに『山歌』を集めた張本人だけあって、文人臭さがさほど感じられない。この他には、同じ「捉奸」の第三首目は、

古人說話弗中聽 昔の人はまずいことをいったものだ

那了一箇嬌娘只許嫁一箇人 一人のかわいい女が一人の男としか結婚できないなんて

若得武則天娘改子箇本大明律 もしも則天武后さまがこの大明律を改めてくださったら

世間囉敢捉奸情 密通を押えようなんて思わなくなるでしょうに

とあり、その後評に、

此れ余が友、蘇子忠の新作たり。子忠は篤士にして乃ち此の異想を作す。文人の心何れの所か有らざらん。

とあって、これも文人の擬作である。小説『如意君伝』で明代の読者に淫婦としておなじみの則天武后を持ち出しており、馮夢龍は、これをほめちぎっているが、どうも理におちているくらいが感じられなくもない。このほかに、巻五「姪童」の後評に、

張伯起先生に歡しむ所有り。既に婚して瘦す。贈るに歌を以てし、云ふ、

箇様新郎忒煞姪 こんな新郎じゃ使いものにならぬ

看看面上肉無多 みるみるうちに顔もげっそり

思量家公眞難做 ほんとに亭主はたいへんだ

弗如依舊做家婆 もとの女房役がずっとまし

俊絶なり。一時これを誦せり。

といったものもある。また、巻九に収める長篇の「山人」の後評にも、

或ひと、張伯起先生の作なりと云ふは、非なり。蓋し舊く此の歌有りて、伯起は復たこれを潤色せしのみ。

とあって、原作は別にあつたものの、この張伯起が手を入れていることがわかる。そもそも山人をあざわらうという

テーマ自体、文人好みといえよう。張鳳翼（一五二七—一六一三）、字伯起。蘇州長洲県の人。『紅拂記』『灌園記』など戯曲の作がある。蘇州でとりわけ有名だった文人である。

このように、『山歌』の中にはいくつか、馮夢龍自身のものも含めて、作者を明記している文人の擬作がある。じつは、そのように明記されているわけではないが、この他に卷六の詠物に収められた山歌の大部分は、文人の宴席における遊びではないかと考えられる。詠物は、何かある物を題材に選び、それを山歌に詠み込んでいるものである。

そもそも散曲の場合にも、前掲田中謙二教授「元代散曲の研究」で、詠物をその基本的性格として指摘しておられる。ここに収められたものは、大部分が「結識私情好像○○」若くは「姐児生来像××」というパターンの歌い出しを持っている。既に述べたように、民謡としての山歌には、歌い出しのパターンがあり、これらもその流れを汲んでいるともいえる。だが、ここに詠じられた物をはじめから並べてみると、

風、花、硯、筆、棋、雙陸、骰子、投壺、毬、捷踢、鷓鴣子、香筒、荷包、氈條、帳、睡鞋、珠、海青、算盤、釐等、消息子、扇子、網巾圈、夜壺、糞箕、烟條、蠟燭、燈籠、走馬燈、筋、茶注、酒鍾、攢盒、鼓、爆杖、流星傘、墨斗、吊桶、糗子、饅頭、麵筋、荸薺、茨菇、香圓、茶、梅子、茄子、夜合花、葵花、蟋蟀、船、篷、釣魚船、魚、鼠

とこれだけあり、これも先に述べた蘇州における商品の豊かさ、物の氾濫という事象を背景にしているわけだが、これらは、テーマを私情もしくは姐児ということにしぼり、そのあと各自に題材となる物を選ばせ、その見立ての妙を競い合った作であるかと思われる。実際の作品は、

結識私情像糞箕

私情はちょうど糞箕（糞を運ぶ竹のもっこ）のよう

只沒要搭箇苕帚兩箇做夫妻 決して竹ぼうきと夫婦になつてはいけません

我裏兩人儕是箇様劈竹性 私たち二人は竹の性しやう（竹を割いてできている）

舊地裏奔來就有子泥 急にくつくと（私奔すれば）すぐに泥がつく（泥＝妮、子ができる）

——卷六「糞箕」

姐兒青青白白像筆能

彼女は黒白 筆のよう

再搭箇書房裏麴伴結私情

またまた書齋でこっそりデート

憑你親夫拘管得緊

夫がどんなにしっかり（筆の軸を）にぎっていても

管定子頭來管弗得身

それは端だけ、穂先はおかまいなし

——卷六「筆」

といった調子で、あらゆる物を、性的なイメージに結びつけているのである。いささか病的ではあるが、当時の文人は、こういう歌を作って楽しんでいたと見える。

昔から酒宴に乱痴氣騒ぎはつきものだし、乱痴氣騒ぎに春歌もつきものであったかもしれないが、それを組織的にみんなで作り、それを集めたというあたりは、やはり明末の人々の嗜好というよりほかあるまい。

ところで、この山歌が、妓女番付の中にも用いられていることは興味深い。すなわち、為霖子撰『金陵百媚』（万曆四十六年序刊）であるが、これには他ならぬ馮夢龍も、批評を加えている。この書物は、南京秦淮の妓女を殿試になぞらえて、状元から順に品第を加え、それに彼女を詠じた詩、詞、散曲、掛枝児などの俗曲、それに呉歌（山歌）

を収めたものである。例えば、状元である童年については、七言律詩、清平樂、長相思（二者は詞）、吳歌、掛枝兒及び曲（散曲）を収めている。この吳歌は、

姐兒生來好似一介丹桂花 彼女は生まれつき丹桂花のよう

幾介好人折了又與侬人拿 何人かが折りとっていったと思つたらまた誰かが持っていく

姐道我介郎呀花盛開時不與那衆人採桑子去 ねえあんた、花の盛りにたくさんの人が採って行つてくれなかつ

たら

那介人能採得幾些々 あんたひとりじゃいくらも採れないわよ

といったようなものである。丹桂＝キンモクセイは、細かい花がたくさんあつまつて咲くのでこういういい方になっている。これらの詩詞曲も、秦淮に遊ぶ客たちが、妓女を前に置いて競作したものであらう。

この吳歌は、詩詞と並んでいくぶん上品になっている反面、『山歌』に収められたものの持つていたような野放図なエネルギーを欠いているように感じられてならない。おそらくこれは、山歌の運命を象徴的にあらわしている。洗練された俗曲の歌われていた都市へ、農村起源の粗野な山歌が大挙して流入して来た。この時点で、山歌はきわめて生命力に富み、人々に新鮮な衝撃を与え、すぐさま妓館で好んで歌われもし、戯曲の中で用いられた。ところがこれが文人の世界でとりあげられ、彼らが擬作をするようになると、しだいに上品にはなっても、山歌本来の持つていた粗野な迫力を欠いていったのである。これは、山歌の自己否定につながった。一方、山歌を都市に持ち込んだ人々についてみても、この七言四句というあまりに単純な形式、また私情という必ずしも広くないテーマはすぐに行きづまり、新たな山歌を再生産していくことはできなくなった。このようにして、馮夢龍の『山歌』を最初で最後の

頂点として、さながら山歌の時代といった観を呈する万暦期が過ぎると、都市の山歌は急速におとろえてしまったのである。そして、次の清末の時代に、民間小戯の形で再び都市に登場するまでは、ふるさとの農村で細々と歌われていたに過ぎなくなる。都市ではまた、新たな俗曲が次から次へと流行しては消えていったのである。

第六節 中・長篇山歌について

以上の各節で、馮夢龍『山歌』の巻一から巻六までを占める四句頭山歌について、その概略を見た。馮夢龍『山歌』にはこのあと、「私情雜体」と題する巻七、「私情長歌」という巻八、「雜詠長歌」と題する巻九、そして最後に「桐城時興歌」を収める巻十があつて、これらも『山歌』の書物全体の位置づけを考える上で、たいへん重要である。本節ではまず、巻七、八、九の中長篇山歌について考えてみたい。

山歌といった場合、最も典型的なのが四句頭山歌であり、現在江南農村で採集された長篇山歌といっても、實際は四句頭の山歌が長く続いているという形であるのに対して、馮夢龍『山歌』に収められているこれら中長篇山歌には間に白（せりふ）が入ったり、他の曲調の歌が挿入されたり、という複雑な形をしており、そもそもここに収められているものは一体何なのか、という問題にぶつかる。例えば、巻七冒頭の「篤癢」には「中帶說白一句」という題下注があり、

姐兒篤癢無藥醫

彼女大事なところがかゆいが薬もない

跑到東邊跑到西

西へ東へ大さわぎ

梅香道姐兒拾了弗燒杓熱湯來豁豁

下女が、おじょうさま、ぬるま湯でお洗いになってはいかが

姐道梅香呀你是曉得箇

でもおまえ、おまえも知っているだろう

熱湯只豁得外頭皮

お湯で洗えるのは外側だけなのよ

とあって、おそらく「梅香道」ではじまる一句が説白になっているものであろう。以下、この題下の注記を追ってゆくと、巻七では、

「田鶏」——「急口四句」

「上橋」——「急口八句」

「擺祠堂」——「以下俱八句」

「借箇星」

「喫櫻桃」

「船舶婆」

「約」——「以下中犯卓羅袍四句」

「咒罵」

「敲門」

「後庭心」二首

「釘鬼門」

「小囡兒」

「老阿姐」

「操琴」

「緯板」

「象棋」

「黃瓜」

「鋸子」

「寂寞」——「中犯阜羅袍五句」

となつてゐる。このうち例えば「約」は、

梔子花開心裏香

くちなしの花が咲いてよい香り（香〓想、心の中で思う）

情哥郎約我到秋涼

あの人は秋になったら會おうと言つた

梧桐葉亂 桂花又香

もうあおぎりの葉は亂れ、桂花も香る季節になつたのに

更更做夢 寤寤思量

一晩中ねては夢み、さめては思う

姐道郎呀你有口無心沒許子我

ねえあんた、あんたは口先ばかりでちつとも實がない

教奴奴那得介慢心腸

私だってそんなに氣長に待てないわよ

となつており、「梧桐葉亂」以下四句が、挿入された「阜羅袍」であろう。この部分だけは、意境も山歌より詞曲のそれに近いように思われる。

続いて卷八では、まず、

「丟磚頭」——「以下俱兼說白」

「田」

「船」

「木梳」

「蒸籠」

「鑽子」

というものが来る。これは例えば「丟磚頭」は、

丟磚頭了搬子場

女が引越して逢い引きの場所がかわった

弗曾聽我情哥說一聲

その後私のあの人からは何とも言ってこない

我那間羹湯籃提子箇糠蝦來裏眼淚出

私はいま、ご飯を入れる竹のかごにえびを入れたら、めから水がこぼれるように涙を流しています

升籬裏坐子蠶繭細思量

ふるいにかいてを入れたように細い糸だらけ（細思し細糸、もの思いにふけています）

（白）細思量、細思量

もの思い、もの思い

我裏箇情哥是箇鐵心腸

私のあの方は薄情もの

我搬來裏子一箇月日

私がここへ移ってまるひと月

你也弗直得來看張張

あなたはずつと見に來もしない

料道弗離箇蘇松常鎮廬鳳淮揚、僂箇來箇銅關口外遠處他方

思うにあの人はこの蘇州松江常州鎮江廬州鳳陽淮

安揚州のこのあたりにいるはず、それともどこか遠く銅關口のむこうに行ってしまったのかしら

你弗見我又結識子別箇依先快活

あなたが私のところへ來ないのは、別の娘と楽しくやっているからなのでしょうか

(歌) 正是蓮蓬梗打人拚子私情斷

れんこんで人をなぐったら、折れて中の糸が切れるように、考えるのはよしましう

我是鰓糠裏剛魚瓢肚腸

でも、もみがらの中で魚をさばくようにくっついて離れない(忘れられない)

といったもので、前後に山歌があり、間に白が挿まれている形である。題の丟磚頭は、逢瀬のときかわらけを投げて相手に知らせることから、逢瀬のことをいう。この白などは、まだ短い方に属する。続いて、

「求老公」——「兼説白、結用阜羅袍三句」と、これは山歌、白、山歌それに最後に俗曲の阜羅袍も加わって、次第に複雑さを増している。

「竹夫人」——「兼説白、中犯排歌三句」

これは全体で四百十二字の長いものになっているが、はじめの二十五字が山歌、続いて三百五十字にも及ぶ白があり、排歌十三字、最後に再び山歌二十四字で結ばれている。

次の「湯婆子竹夫人相罵」の題下には「以下俱曲白間用」とあり、はじめの湯婆子の罵語は、山歌—白—黄鶯兒—白—歌(山歌)の構成、続いて竹夫人の応答は、これも同じく山歌—白—黄鶯兒—白—歌という構成になっている。以下、

「籠燈」、山歌—白—打棗歌—白—山歌

「老鼠」、山歌—白—黄鶯兒—山歌

「睨弗着」、山歌—白—阜羅袍—白—桂南枝—白—山歌

「歪纏」、山歌—白—打棗歌—山歌—打棗歌—山歌

これで卷八が終り、卷九。冒頭の「陳媽媽」の題下に「以下俱曲白間用」とあり、

「陳媽媽」、山歌—白—阜羅袍—山歌

「門神」、山歌—白—玉胞肚—山歌

「鞋子」、山歌—白—駐雲飛—白—山歌

「鑊子」、山歌—白—黄鶯兒—山歌

「燒香娘娘」、山歌—白—貓兒墜—白—桂枝香—白—駐雲飛—白—懶畫眉—白—阜羅袍—白—香柳娘—白—山歌

「破縣帽歌」、山歌—白—駐雲飛—白—山歌

「山人」、山歌—白—駐雲飛—白—山歌

「魚船婦打生人相罵」、山歌—白—山歌

といった形で、間に白やさまざまの曲調の俗曲を折り込んでいる。ほとんどすべてにおいて、白がきわめて長いのが特徴である。

卷七に収められた、間に数句白が挿入されたぐらいのものならば、誰でも歌うことができたかもしれない。しかし卷八、九のたいへん長く、しかも中間に白の多いものになると、これを歌い或いは語りこなすには特殊な技術が必要で、しろうとにやすやすとできたものとは考えられない。つまり、これらは、専門人による芸能と化しているように

思われる。顧頡剛が早く一九三五年の「山歌序」において、

第八、九の両巻は長歌でありかつ樂歌である。卷八の「丟磚頭」の題下に「以下俱に説白を兼ね」とあり、また「湯婆子竹婦人相罵」には「以下俱に曲白間用」という。従つて明らかに、これらの長歌はみな樂曲に合はせてうたわれた樂歌である。私はこれは、灘簧^{ナハフ}のようなものであつて、山歌^{サンカ}というべきではないのかと思う。

といっているのは、この意味でうなづけることである。ただ実際には、すべてはじめと終りに山歌があるのだから、山歌^{サンカ}というべきではない、とまで言つてはいいすぎだろう。

さて、ここで第一章第二節で考えた山歌の変容のプロセスを思い起してみよう。滬劇の發展を一例としたその見通しでは、農村で歌われていた山歌が、次第に芸能としての成熟度を高め、しろうとの中から専門の芸人があらわれるとともに、芸の市場を求めて小鎮に進出した。これが、灘簧^{ナハフ}という弾き歌いの芸能の段階であつた。そして、さらにこれが上海のような大都市に來た時に、既存の演劇の影響を受けて、現在のような演劇としての發展をたどる、という流れであつた。とすると、馮夢龍の『山歌』に収められた長篇が、たしかに顧氏のいうように、灘簧^{ナハフ}であっても不思議ではない。そもそも灘簧^{ナハフ}は山歌から生まれたものであるわけだから。ただ、馮夢龍『山歌』のものは、歌よりも白の方が多く、清末の灘簧^{ナハフ}は歌の方が多いという点や、清末のものは、すでに特定の固有名詞を持った人物の物語になっているのに、馮夢龍のものは、そうした故事化以前の段階にとどまっているという点など、両者は必ずしも完全に一致するものではない。しかしながら、『山歌』の長篇が、四句頭の山歌から發展した、一種灘簧^{ナハフ}風の芸能であつたことはまちがひなからう。これは、明末における、山歌の民間小戯化への萌芽であつたと思われる。しかし

この明末の蘇州にあつては、これが演劇にまで發展するということは、遂に起らなかった。長篇の山歌には、灘簧というようなそれを指す特定の呼び名も与えられないうちに、ちようど四句頭山歌の流行が蘇州の街から消えて行くのと足並みをそろえるように、歴史の舞台から、一旦姿を消してしまったのである。

芸能の形式の發展という観点から長篇山歌を見ると、以上のとおりであるが、この長篇山歌には、更にもうひとつの要素があることを忘れてはなるまい。それはすなわち、文人の戯作という側面である。

巻九の「破駱帽歌」の後に、

遊翰瑣言に尙ほ破氍毹歌有り。味無し。故に録さず。

とあつて、この「破駱帽歌」が、『遊翰瑣言』なる書物から取つて來られたことがわかる。この書物については、現在知るところがないが、題名から推して、戯文を集めた文集かと思われる。事実、卓吾先生編次、屠赤水先生參閱と称する『山中一夕話』巻五に、呉門散人の作として、この「破駱帽歌」、同じく「破氍毹歌」を収めている。馮夢龍は『遊翰瑣言』に拠つたと明記しているが、この二篇の戯文は、当時の少くとも二種類の戯文集に収められており、文人の間で広く読まれていたものと考えられる。つまり、長篇山歌には、芸能を文字に定着させたというより、どちらかといえばはじめから、文人の戯作として作られたものがあるのである。『山中一夕話』巻五には、滑稽生の「湯婆子竹婦人判」が載っているが、冬に用いるゆたんぼと夏に涼を取るために用いる竹夫人との言い合い、というテーマが、『山歌』巻八の「湯婆子竹夫人相罵」にも見え、どちらが先かは、にわかには決しがたいものの、当時の戯文にしばしば取り上げられるテーマであつたことは知られよう。

『山歌』巻九の「山人」の後評に、

或ひと、張伯起先生の作る所と云ふは、非なり。蓋し舊く此の歌有りて、伯起は復たこれを潤色せしのみ。

とあるのは先にも引いた。「旧く此の歌有り」というのが、民間で、あるいは専門の芸人によって歌われていたものであったのか、それとも文人の戯作があったのか、わからないが、いずれにせよ現在『山歌』に収められているこの作品には、張伯起の手が入っていることはたしかで、これも一連の文人戯作の一つに数えられる。

『山歌』中の長篇には、芸能と戯作という二つの側面があるのである。ただ、おそらくはここでも、先にこの形式の芸能が成立し、後になって文人がそれを取り入れた、という順序であろうかと考えられる。

第七節 桐城時興歌について

『山歌』巻十には、桐城時興歌二十四首を収めている。これは、その名が示すように、安徽の桐城から起った歌謡であつて、本来蘇州のものではない。馮夢龍の編んだ『山歌』の中に、何故安徽の歌謡が収められているのか、これはいささか奇妙なことのようと思われる。この理由を考えてみよう。

桐城歌は、この明末にかなりの流行を見たようである。先にもあげた沈德符の『萬曆野獲編』巻二十五「時尚小令」にも、

嘉隆の間には乃ち閨五更、寄生草、羅江怨、哭皇天、粉紅蓮、桐城歌、銀紐糸の屬興る。

とあつて、嘉靖、隆慶の頃には、この桐城歌があらわれていたことが知られる。また、万曆の初年、一五八六年頃成立した林章の戯曲『観燈記』に、銀紐糸や粉紅蓮と並んで、この桐城歌が用いられている。⁽⁴⁹⁾ 万曆四十五年（一六一七）の自序を附す、南京の風物を記した顧起元の『客座贅語』巻九「俚曲」にも、

里街の童孺婦媼の喜び聞く所の者、舊くは惟だ傍妝臺・駐雲飛・耍孩兒・卓羅袍・醉太平・西江月の諸小令有るのみ。……（中略）……後に又た桐城歌・掛枝兒・乾荷葉・打棗干等有り。音節は皆な前譜に倣うと雖も、其の語は益ますます淫靡と爲り、其の音も亦たかくの如し。

とあって、多分に淫靡な俗曲としての桐城歌の性格が浮びあがってくる。この点が山歌にも通じ、馮夢龍が『山歌』のうちに収めたのであろうか。このほか『鼎鑄精選增補滾調時興歌令玉谷新簪』卷一中段に収める「時興各處譏妓耍孩兒歌」の中に「桐城小夥好唱歌（桐城のにいさん歌上手）」ではじまる一首があり、桐城の歌が有名であったことが知られる。更に、崇禎間鈔本『雜曲集』卷七に二十五首の桐城歌を収めるといい（関徳棟「山歌序」による）、また清の乾隆年間の俗曲集『万花小曲』にも「一更一点月照台」ではじまる桐城歌一首が収められているというから（傅惜華「乾隆時代之時調小曲」、『曲芸論叢』所収）、その後も、少くとも乾隆の頃までは、流伝があったものと思われる。

では、何故こうした安徽の歌が、南京で、また蘇州できかれるようになったのであろうか。これにはおそらく、当時の人口移動の問題がかかわっている。田中正俊「民変・抗租奴变」（前掲注43）によれば、

清初蘇州郊外の踞布業において総計二万余人におよぶ労働者は、いずれも江蘇省江寧府、安徽省太平、寧国兩府から單身出稼ぎに出た《遊民》であった。

とあり、当時の蘇州の絹織物業を支えたのが、安徽からの大量の出稼ぎ労働者であったわけで、彼らが故郷の歌を持って蘇州へやって来たのだと考えられよう。そしてまた、男ばかりの無聊を慰めるのに、こうした淫靡な内容の歌が最もふさわしかったであろうことも容易に推測される。ここにいう安徽の太平、寧国兩府は、安徽省の中央部を流れ

る長江の南岸に位置している。桐城は安慶府に属し、長江北岸であるが、距離はさまで遠くなく、伝播もさほど困難ではなかったと想像される。この桐城、また太平、寧国から南京へは、川を下ってすぐであったので、『客座贅語』に見えるような南京での流行も、これら出稼ぎの人々の決まって通過することを考えれば、当然のことであつたろう。それとも一つ、蘇州と安徽とのかかわりで、忘れることのできないのが、いわゆる徽州商人の存在である。安徽省の長江南岸の徽州府・歙県を根拠地にした新安商人は、この明末に全国的規模に及ぶ流通のない手として活躍した。なかでも特に官崎市定「明清時代の蘇州と輕工業の発達」（前掲注43）に、

蘇州を舞台として活躍した商人は、揚州に於ける塩商と同様徽州人が多かった。

というように、蘇州には徽州商人が多く集まり、この地の絹を商っていたのである。先に述べたように、こうした俗曲の行なわれた重要な場は、妓館であつたわけだが、商人たちの派手な遊びの場で、故郷の歌である桐城歌が歌われたであろうことは、想像に難くない。こうして、安徽からの流民や、徽州商人という背景を考えれば、この当時全国的規模で俗曲が流行した中でも、とくに蘇州において桐城歌が流行したことも理解しうる。馮夢龍は、蘇州で特に流行していた桐城歌だから、これを集め、『山歌』の中に収めたのだと思われる。

さらにいえば、本稿冒頭に記したように、この『山歌』の刻本が、そもそも安徽の歙県で発見されたことを思い起されたい。この現存する孤本たる『山歌』は、おそらく当時蘇州に出て来た徽州商人によって買い求められたのであろう。彼がこれを買った動機の一つが、故郷の歌である桐城歌が収められているということであつたかもしれない。そして、蘇州で買い求めたこの本を、故郷に持ち帰ったものが、三百年後の今日に陽の目を見たということになる。これによつても、蘇州と安徽の二重三重の関係をうかがうことができる。

ところで、馮夢龍『山歌』に収められた「桐城歌」であるが、これも、例えば冒頭の「鞦韆」のように、

姐在架上打鞦韆
彼女はブランコに乗り

郎在地下把糸牽
男は下でつなを引く

姐把脚兒高蹺起
彼女は脚を高くあげ

待郎雙手送近前
男は兩手でだきよせる

牽引魂靈飛上天
引き寄せ心は空を飛ぶ

といった、『山歌』同様、性行為を暗示するような淫靡な内容のものもあるが、中に「筆」を題材にしたものや、「燈影」の、

一盞孤燭照書齋
ともし火のあかり書齋を照らす

更深夜靜好難捱
静けき眞夜中耐え難し

回頭觀見壁上影
ふと見ると壁に影

好似我冤家背後來
まるで私のいい人が後ろから來たみたい

恨不得翻身撲抱在懷
とびついて抱きかかえられないのが残念

という書齋が舞台になっているもの、また最後の「三秀才」のようなものもあり、これらは、どちらかというと文人の擬作という性格のものではないかと思われる。これによっても、馮夢龍の『山歌』が、全体に、民間の歌を内に含みつつ、文人の擬作の段階に至ったものを収める、という性格を持っていることをうかがうことができるであろう。

第三章 編者馮夢龍について

前章では、馮夢龍の編纂した『山歌』について、作品に即しつつ、その性格、位置づけを考えた。本稿には「はじめに」で述べたように、作品論のほかに、『山歌』を通して馮夢龍その人を考えたい、というもう一つの意図があった。以下、これまでとは少し角度をかえて、この馮夢龍と『山歌』とのかわりについて、見てみることにしたい。

第一節 馮夢龍の『山歌』編纂作業

これまで見て来たように、馮夢龍の『山歌』には、農村のうた、妓館のうた、文人の擬作など、さまざまな由来を持つ歌が収められている。このうち、妓館のうたについては、巻七「篤癢」の、

此の歌はこれを松江の傳四より聞けり。傳も亦た名姝なり。

という後評などにより、妓館で聞き覚えた歌を記録したものがはっきりわかる。『掛枝児』にも同様の注記がいくつか見られ、これら山歌俗曲が妓館を舞台に流行しており、それを記録したことが知られる。ともに妓館を舞台にしたであろう文人擬作との境界がさだかではないが、『山歌』の中には他にもまだ妓館で流行したものの記録が、かなりあるだろうと思われる。

また、文人の擬作の中でも、巻一「捉奸」の後評、

此れ余の友蘇子忠の新作なり。

のように、作者蘇子忠は馮夢龍の友人であるとはっきりことわっているものもある。こちら、たとえ注記はなくて

も、馮夢龍が友人知人と酒を酌みかわしつつ、山歌を作って遊んだときの作を多く載せている可能性が高い。巻五「月子彎彎」の後評、

一秀才 歲考に三等たり。其の僕 歌を作りこれを嘲りて云ふ、

月子彎彎照九州 弓張りお月さんこの世を照らす

幾家歡樂幾家愁 楽しい家半分、悲しい家半分

幾家賞子紅段子 赤い緞子をほうびにもらうものもあれば

幾家打得血流流 ぶたれて血だらけになっているものもいる

只有我裏官人考得好 うちのだんなはちょうどよい

也無歡樂也無愁 よろこびもなければ悲しみもない

というのなども、歌の作者はとんちのいい下僕であるが、こういう科挙にまつわる歌が広まり知れわたったのは、やはり文人社会の情報網を伝わって来たのであらうと考えられる。

結局問題なのは、農村で歌われていた山歌を耳にすることができたのか、都市で歌われた歌を聴くことができたのかの二点にしばらくよう。この問題を解決するためには、馮夢龍の具体的な生活情況をおさえなければならぬのであるが、衆知のように、馮夢龍の伝記に関する資料はきわめて乏しく、よくわからないのが現状である。ところが、たまたま筆者は、一九八七年五月、蘇州で開かれた「第二次蘇州馮夢龍學術討論会」に出席する機会を得た。席上、馬漢民氏の発表された「馮夢龍口碑拾零」は、こうした馮夢龍の生活に関して、かなり有力な手掛りを与えてくれる資料であり、また同会期中に、馬氏の案内で、関係の遺跡のいくつかを直接目にする光栄に浴した。以下、同氏の報

告にもとづきながら、この問題を考えてみたい。

まず、馬氏論文の第一部分「馮夢龍の出身と住居に関する伝説」その一に、

馮先生は呉県東橋馮家村の人である。

「馮夢龍の故郷は呉県東橋鄉馮家村にある」という話は、目下のところまだ口伝えというにすぎない。資料はもと東橋鄉の郷党委秘書張瑞照同志が提供してくれたものである。

一九八七年三月十五日の張瑞照同志の語：「私は東橋鄉の郷志を書いている時に、かなりの数の老人に話を聞いた。土地の名流に話が及ぶと、馮家村の二人の老人がはっきりと言った『馮二先生は、腹の中が墨でいっぱい、著した書物は、大男がかつごうとしても、びくともしなかった』。彼らは他にも馮夢龍についての少なからぬ話をしてくれた。根拠を求めるために、私は家族の情況を知っている何人かの馮姓の人をたずねてみた。そこで、東橋中学の馮校長は『むかしの家譜はどこへ行ったかわからなくなってしまったが、先祖に大文人がいたということは、みんな知っている』といった。」

東郷は蘇州の西北方向にあり、馮家村は北は漕河に臨み、西は無錫県蕩口に接している。この土地は、民歌民謡が盛んで、もともと山歌の郷である。草むしろが特産。かつて農繁期には、水くみ、草とりなどの際に、山歌の名人をまねいて、音頭を取ってもらった。音頭取りを大吟といい、和する人を小吟という。一九八五年に、張瑞照同志が、ここで長篇叙事呉歌『張二姐』を採集している。

とある。もちろん馬氏もことわっているように、これはあくまで口碑資料にすぎず、馮二先生といういい方が、呉下三馮といわれた三人兄弟の二番目にあたる馮夢龍に、たまたま符合してはいるものの、それとて後になって加わった

ものでないとはいえず、先祖に大文人がいた、というに至っては、馮姓の大文人などいくらでもいたはずで、必ずしも信ずるに足るものとはいえない。ただ、馮夢龍が、福建壽寧県知県在任中に編纂した『壽寧待志』巻下「官司」において、自分のことを、

馮夢龍 吳縣籍長洲縣人。

といっており、後に述べるように蘇州城内の長洲県に家を持ったので、長洲県人であるが、その本来の籍は吳県にあった、という事実とぴったり合っており、あながち容易に否定し去れないと思われる。吳県にあって馮夢龍は（というよりその父は）いわゆる郷居地主という存在であったわけである。そして、正徳八年（一五一三）の『姑蘇志』巻十三「風俗」に、

閭閻吠畝の民 山歌野唱も亦た音節を成す。其の俗 美なりと謂ふべし。

とあって、明代には吳中の農村に山歌の歌声が響きわたっていたことは確かであり、現に今でもこの東橋郷は、山歌の郷だというのであるから、山歌の歌声が馮夢龍の耳に届いていたことは確かであろう。巻一「陵」の後評に、

余 幼き時に「十六不諧」を聞き得たり。何の義かを知らざるも、其の詞頗る趣あり。並びてこれを記す。

一不諧、一不諧 一つうまくいかないことがある

七月七夜裏妙人兒來 七月七日の晩にいい人が來た

呀、正湊巧、心肝愛 これはちょうどいい、すてきなあなた

二不諧、二不諧 二つうまくいかないことがある

御史頭行肅靜牌

御史様の行列の先頭に「靜肅」のかんばん

呀、莫側聲 心肝愛

しつ靜かに。すてきなあなた

という数え歌（十六まである）が収められている。このあと次第に下半身の方に話が行くのである。「何やらわけがわからないが」というのは、馮一流のおとぼけであろうが、こうした歌（俗曲）をきいていたということを馮夢龍自ら記している。あるいは幼い時に、家で使う下僕や小作人などが歌うのを聞いたのかもしれない。

ところで、知識人は小説や山歌俗曲などのいわゆる俗文学を輕蔑していた、としばしば言われ、筆者自身も、これまでの文章の中で何度かそういういい方をしていたのであるが、それを愛好するか輕蔑するかは、その人の属する階層に容易に還元できる問題ではなく、最終的にはあくまで個人の趣味に帰着するといった方がよい。おそらく、呉中に生きたものなら、地主たると農民たると、金持ちたると貧乏たるとを問わず、山歌を聴いたことがあり、それがどのようなものか知っていたはずである。問題は、そこから先、山歌を聴いた知識人が、けがらわしいと思つて積極的に憤慨するか、ただ冷いまなざしを向けるか、それとも聴いてニヤニヤするか、それを喜んで熱心に集め記録するか、というちがひである。ただもちろん、時代の環境によつて、憤慨するものが多いか、喜ぶものが多いか、という趣味の差ができることはたしかであるが。馮夢龍の場合は、この山歌に関心を持ち、熱心にあつめており、『山歌』に見える農村山歌は、以上述べたように馮夢龍が農村で自ら採集したものであるという可能性を否定したいと考えられる。続いて、蘇州城内において歌を聴けたかどうかの問題であるが、馬漢民氏の調査によれば、蘇州市滄浪区蒼龍巷七号の家屋は、馮夢龍の故居であつたといういい伝えがあるとのことである。その根拠は、退職教師汪玉翰氏（六十歳……一九八七年現在）がその祖父から聞いた話、また祖父の代に蒼龍巷五号の家屋に住んでいたという王開激女士の、

鄰りは馮家だった、という話があるに過ぎない。ただ、汪氏の話の中に、この家の大門の木組みには、大きな白檀が使われていて、これは、馮夢龍が知県になって福建に行った時に手に入れ、蘇州に持ちかえたものではないかというおまけがついている。いずれも、口碑そのものは、確たる根拠に乏しいのだが、先にあげた『寿寧待志』の記述に長洲県人（明代は蘇州城の東半分が長洲県で、このあたりは長洲県に属する）とあるのと符合しており、董斯張の『吹景集』巻五「記葑門語」には「兄の居る所の葑門」といういい方があり、ここで兄とは馮夢龍の兄の馮夢桂を指している。さらに、馮夢龍が天啓五年（一六二五）に王驥徳の『曲律』のために書いた序に「天啓乙丑春二月既望、古吳後学馮夢龍 葑溪の不改樂庵に題す」と署している。この蒼龍巷は、実際に蘇州城東南の葑門の附近であることから、あるいはここが馮夢龍の故居であった可能性も高いのではないかと思われる（建築そのものが明代のものであることは確かという）。とすると、馮夢龍は、いわゆる城居地主の境遇にあったことになる。

葑門、蒼龍巷のこの近くには、かつて蘇州の織造局があり、当然農村から流入して来た織傭たちもこのあたりに住み、彼らが労働に際して歌ったであろう山歌の歌声をきくことは容易であったにちがいない。積極的に歌を集めようとした馮夢龍である。近所にいた織傭たちの歌を『山歌』に収めるのも、自然のことであつたらう。

以上、馮夢龍が山歌の採集に際して、実際に耳で集めたと考えられるその状況について見た。『山歌』には、一つの題のもとに、いくつかのヴァリエーションを収めているものが多いが、これも生きた歌を集めたために、このようになったのかと考えられる。

ところが、一方で馮夢龍は、すでに何らかの形で文字化されていた資料を用いていると思われるふしがある。次いでこれについて考えてみよう。

『山歌』の眉欄には、しばしば「扳音班」(卷一「等」)のような音注や、「噢、本當作又、今姑從俗、下同」(卷一「看」)のような文字表記上のことわりがあるのだが、その中で卷一「学様」の眉欄に、

儕、坊本用才、俗語。

とあって、これによって馮夢龍の『山歌』以前に「坊本」があり、馮夢龍は明らかにそれを見ていたことが知られるのである。これと同様の注記が、卷八「木梳」の、編篋、二字の注としてあり、

篋音箕、竹もてこれを爲る。蛾虱を取るべし。俗に偏箕に作るは、誤なり。

という。これも先行するテキストの文字表記を正しているのである。

先に引いた沈德符の『萬曆野獲編』卷二十五「時尚小令」でも、当時の俗曲が流行し「以て刊布帙を成すに至る」というように、数多く刊行されており、同様に山歌も刊行されたものが多くあったと思われる。そして、その刊刻された「山歌」を、万曆頃に北京の官中で刻された書物のリストである劉若愚『酌中志』卷十八「内版經書紀略」の中に見出すことができる。すなわち、

山歌 一本 四葉

とあるのがそれで、わずかに四葉あまりの小冊子であったこともわかる。これは、台湾の中央研究院などに残っている清末民国期の山歌唱本が、おおむね数葉の簡単なものであるのとも一致する。官中で山歌など刊刻するのもおかしいが、この「内版經書紀略」には他にも、

三國志通俗演義 廿四本 一千一百五十葉

四時歌曲 一本 十二葉

などがあり、俗文学に関わる書物も刊行されていた。磯部彰「明末における『西遊記』の主體的受容層に関する研究——明代「古典的白話小説」の読者層をめぐる問題について——」（『集刊東洋学』四四、一九八〇）は、内府を『西遊記』の重要な読者（受容者）に比定している。こうした明代の官中の雰囲気から考えて、山歌のようなものが出てもおかしくないと考えられる。官中でも刊行されたぐらいであるから、巷間ではより多くの俗本が刊行されたようである。白話小説『歎喜冤家』第九回「乖二官偏落美人局」に、

二官はニタニタしながら手に何かを持って店に入って来、それを帳場におきました、それは一冊の劉二姐偷情の山歌でありました。

といった一節がある。馮夢龍の利用したのもこうした本のうちのあるものだったと思われる。現在、馮夢龍が見たとされる当時の山歌唱本は残っていないので、どの程度が先行作に拠っており、どの程度が自分の耳で集めたものなのかを知ることはできない。しかしながら、今見たように山歌の唱本というのが、数葉程度の小さなもので、いくらか多く刊行されたといっても、それを集めて三百首にするというのは決して容易なことではなく、先行の文字資料に拠っている部分は、必ずしも多くないように思われる。たとえば、それが実際かなりの部分を占めていたとしても、それ以前の簡単なものに比して、十卷三百八十首という山歌を集大成し、それを配列し、文字の校訂を施すなどの、馮夢龍の仕事の価値を些かも減ずるものではあるまい。

続いて、馮夢龍のこの編纂がいつ行われたのか、『山歌』がいつ刊行されたのか、という問題を考えておくことにしよう。馮夢龍の『山歌』には、どこにもその刊行年月が明記されておらず、周辺の資料からさぐってゆく必要がある。『山歌』は、その目次に「童癡二弄山歌」と題され、その序に「掛枝詞を録して次いで山歌に及ぶ」とあるよう

に、「童癡一弄掛枝兒」の姉妹篇として編纂されている。ところで、東京大学文学部に蔵される笑話集『絶纓三笑』巻頭の「輯三笑略」に「童癡三弄中笑府」なる文字が見える。⁽⁵⁰⁾一弄・二弄の弄字は、樂府の「江南弄」のように楽曲を意味する弄で、童癡三弄が笑話だというのは、多少とんちんかんではあるわけだが、少くともこの『絶纓三笑』が『掛枝兒』『山歌』よりも後に出ていることは確かである。そして、この『絶纓三笑』には、「丙辰中秋日胡盧生題」という「絶纓三笑叙」があり、『山歌』の刊行が、この丙辰すなわち万曆四十四年（一六一六）以前であることがわかる。

『山歌』の刊行年月を決めるもう一つの資料が、鈕琇の『觚賸続編』巻二「英雄舉動」の条である。

熊公廷弼、江南に督學たるの時に當り、……（中略）……吳中の馮夢龍も亦た其の門下の士なり。夢龍 文遊戲多し。『掛枝兒』小曲と『葉子新闢譜』は、皆な其の撰する所なり。浮薄の子弟、靡然として傾動し、家を覆し産を破る者有るに至る。父兄羣起してこれを訾め、事解くべからず。適 熊公告に在り。夢龍舟を西江に泛べて、熊に解くことを求む。相見の頃に、熊忽ち問ひて曰く「海内に盛傳せる馮生の掛枝曲、曾て一二冊を携へ以て老夫に恵まるるや否や」と。馮 踟躕して辭を置かず。唯唯として咎を引き、因て千里求援の意を致す。熊曰く「此は易き事なり、慮るに足らざるなり。我且に子に飯せんとす。徐ろに子が爲に之を籌せん」と。須臾にして枯魚焦腐二簋、粟飯一盂を供す。馮 箸を下すに難色有り。熊曰く「晨に嘉肴を選び、夕に精粢を謀る。吳下の書生、大抵皆然り。此の似くごとの草具、當に子を待する所以の者に非ざるべし。然れども丈夫の世に處する、應に飲食に工を求めざるべし。能く麤糲を飽餐する者、眞の英雄なり」と。……

こうして一方でとがめておきながら、馮夢龍を救ってやった熊廷弼の英雄舉動がこのあと描かれるのだが、この一段

によって、馮夢龍の暮しぶりをうかがうことができる。つまり、淫猥な俗曲たる『掛枝兒』や賭博の教科書たる『葉子新闢譜』など、公序良俗に反する底の書物を出し、それが浮薄子弟の間で熱狂的に喜び迎えられ、いわば遊びのチャンピオンになっていたのである。それがもとで、父兄たちの攻撃を受け、熊廷弼のところへ泣きついていったわけだが、熊廷弼は「晨に嘉肴を選び、夕に精粢を謀る」といった呉中の書生に対する見せしめの意味で、馮夢龍に訓戒を与え、またそれを助けたことで自らの大器ぶりを示したのである。裏を返せば、当時の蘇州において馮夢龍の占めていた位置の重要さがうかがわれる資料である。

それはさておき、『掛枝兒』の刊行は、少くも熊廷弼が「督学江南」すなわち江南提学御史の任にあった万曆三十九年（一六一一）から万曆四十一年（一六一三）の間かその前ということになる。これを先の『絶纓三笑』と合わせると、『山歌』の刊行は、おそらく万曆三十九年から万曆四十四年までの間にできたと思われるのが妥当かと思われる。⁽⁶¹⁾ かりに万曆三十九年だったとすると、馮夢龍三十七歳の時のことである。

安徽で発見され、現在北京図書館に唯一残る刻本は、いわゆる写刻本で、関德棟氏は天啓崇禎間のものとする。たしかにこうした写刻本が多く出るのは、明もよほど末か清初のことである。とすると、この本自体は、だいぶ時代が下ってしまうことになるが、この本の最後の一葉に欠字になった部分があり、それをそのまま印刷しているところから見て、あるいはこの本より前に原刻本があった可能性も考えられ、ここでは一応、馮夢龍の『山歌』の編纂を、万曆末年における仕事として押えておくことにする。

第二節 『山歌』編纂の工夫

前節で見たように、馮夢龍は『山歌』編纂にあたって、その材料を、あるものについては自分の耳で聴いたものを記録することによって、またあるものについてはすでに文字化され、出版されてもいたものを資料とすることによって集めて来た。しかし、三百八十首にもものぼる歌を集めて来るのもさることながら、それを整理し編集するのも容易なことではなかったろう。本節では、馮夢龍がこれら集めて来た材料を、どのような原則のもとに、どのような意図をこめて整理したのかをさぐってみたい。

ここで再び、全体の構成を思い起してみよう。構成は、

卷一—卷四 私情四句

卷五 雜歌四句

卷六 詠物四句

卷七 私情雜體

卷八 私情長歌

卷九 雜詠長歌

卷十 桐城時興歌

となっている。まず、桐城時興歌は山歌ではないので、最後の卷十に持って来た、というのは簡単に理解できる。その他、卷一から卷九の山歌の部分について見ると、それが長さによって、卷一から六が短い四句頭山歌、卷七が中篇、

巻八、九が長篇という順に整理されていることが、一目でわかる。第一章第二節で山歌の発展の様子を見、本来のものは四句頭の山歌で、それが都市化につれ、次第に芸能としての完成度を高めた長篇のものになっていった過程を見た。とすると、馮夢龍自身の配列のし方が、そもそも素朴な短い歌の形式から、発展した長い歌の形式へという順になっていることになる。

長さによって（形式のちがいでもあるが）分類した次には、短い歌は私情・雑歌・詠物に、中篇は巻七の私情雑体だけであるが、長篇は私情と雑詠とにそれぞれ分かれている。この分類には、果してどのような意図が込められているのであろうか。

まず、短歌の場合について見てみよう。私情と雑詠の間のちがいは何か、ということだが、どうやら私情の部に入れたれた歌は、有夫の婦人たると未婚の女性たるとを問わず、しろうとの女性を詠じた歌らしいということがいえる。その舞台は、農村であれ街中であれ、一般の家庭なのである。じっさい、農村と市井の歌が、『山歌』全体の冒頭を飾り、しかも四巻分もの多くの分量を占めているという点から見て、馮夢龍が、ここに『山歌』の最重要部分をおいていたということが知られる。

これに対して巻五の「雑歌」には、「姪童」や「風髻」のような男色の歌や、先にもあげた妓女をテーマにした歌「瘦妓」「壮妓」「大脚妓」などが収められている。つまり、巻四までが、しろうとの私情を扱っていたのに対して、巻五はそのワクに収まり切らぬ、くろうとの世界の歌を主に集めているということが出来る。ただ、実は巻五にも「親老婆」「大人家阿嫂」「大人家阿姐」「殺七夫」「美妻」などの一般家庭ものも収められていて、こうした分類は、さまで厳密なものではなく、大まかな傾向としてそう言えるということである。

卷六の詠物は、先に文人の擬作のところでも触れたが、「結識私情好像」や「姐兒生得好像」のようなパターンに合わせて、何かの物を詠み込んで行くスタイルで、妓館における文人たちの遊びの擬作を彷彿させるものである。

以上、短歌についてみると、しろうとの女を詠じたものからくろうとを詠じたものへ、そして次いで文人の擬作、という順にはば並んでいることになる。

長篇についても、同様に卷八はたしかにしろうとの私情のワクに収めることができるのに対して、卷九の方は「陳媽媽」のような娼婦の述懐があったり、「焼香娘娘」のように奥さんがきれいに着かざってお寺参りに行くあり様を詠じていたり、「破駱帽歌」や「山人」のような文人擬作の色が濃いものなど、しろうとの私情のワクからはみ出したものが集められている。ただ、この卷九にも「結識私情像門神」ではじまる「門神」や「姐兒生来鞋子能」ではじまる「鞋子」など、しろうとの私情のものがまぎれ込んでいる。ただ、短歌にも長歌にも共通して言えることだが、雑詠の方に私情物がまぎれ込むことはあっても、私情の方にそれ以外のものがまぎれ込むことはない。馮夢龍は、あくまで私情の作品を念頭において編集を進めており、そこから外れたものを雑の部にひとまとめに入れたのであろう。では次に、それぞれの巻の中が、どう配列されているか、ということであるが、少くとも卷一については、うっすらとその原則がほの見えるように思われる。卷一に収められた各首の題目を順番に記すと、

「笑」

「睨」

「看」

「騷」

「弗騷」

「學樣」

「做人情」

「無郎」

「熬」	「尋郎」
「作難」	「等」
「模擬」	「次身」
「月上」	「引」
「走」	「半夜」
「娘咳嗽」	「瞞娘」
「扯布裙」	「乖」
「看星」	「娘打」
「瞞夫」	「打雙陸」
「瞞人」	「贈物」
「捉奸」	「捉頭」
「失竊」	「孕」
「不孕」	

のようになっている。すなわち「東南の風が斜めに吹いて、鮮やかな花が葉の上に開く」という恋の予感に満ちた春風の中での恋のはじめのニヤニヤ笑いに続いて、「網で魚をとるときには、網の目でつかまえる（恋は目からはじまる）。千丈のあやぎぬも梭からできる（梭＝駿、目を見合わせることからはじまる）」という「駿」。このまなざしには、だいふ熱がこもって来ている。やがて「熬」、

二十姐兒睨弗着在踏床上登 二十の娘なかなか寝つけず、ベッドの前の踏み台であしずりをする

一身白肉冷如冰 全身が氷のように冷たくて

便是牢裏罪人也只是箇樣苦 牢屋の罪人だつて、この程度のつらさでしょう

生炭上薰金熬壞子銀 新しい炭の上で金屬をいぶすと銀がだめになる（銀Ⅱ人、私は待ちくたびれて死んでし

まう）

となると、恋の思いも本格的だ。このあと「尋郎」「等」などが続き、「模擬」、

弗見子情人心裏酸 あの人に会えないと心せつない

用心模擬一般般 心をこらして一人芝居

閉子眼睛望空親箇嘴 目をとじ空気にそっと口づけ

接連叫句脣心肝 つづけてひとこと、すてきなあなた

などは、恋人に会えぬ間のせつない女心。「月上」は月夜の逢瀬。やがて「引」「半夜」などは、夜中に忍んで来る

男、それに対して「娘咳嗽」や「瞞娘」、「看星」、「娘打」、「瞞夫」などの各篇が続く。この頃には、二人はもはやただの関係ではない。そして、間に「捉奸」というのが入ったりするが、やがて最後は「孕」となる。その第五首、

姐兒肚痛呷姜湯 彼女は腹痛（陣痛だと言えずに腹痛薬である）生姜湯を飲む

半夜裏私房養子個小孩郎 眞夜中にこっそり生んだ男の子

玉指尖尖抱在紅燈下看（女の）細い指で抱きあげて燈りの下でみると

半像奴奴半像郎 私に半分、あなたに半分似ています

となつて、遂に子供もできる、ということになつてゐる。この間には、必ずしもこのストーリーに合わないものも入つてゐるが、基本的には、恋のはじめから、逢瀬を重ね、曲折を経て最後に子供ができる、という一連の恋愛のプロセスの順に並べられてゐるのである。これは、第一章第二節で述べた現在の山歌「十二月」などが、やはり一月二月という数え歌の形式で、やはりこうした私情の過程を歌つて行くのと共通の発想である。巻一「駿」の後評の「十六不諧」も、これに近い数え歌であつた。

以上見たように、馮夢龍は、集め來つた多くの山歌を配列するにあつて、さまざまな工夫をしてゐる様子を見た。馮夢龍の意外に細かい心配りがうかがわれよう。

第三節 『山歌』の編纂意図

以上の各節で、馮夢龍の『山歌』編纂の具体的方法、及びその集め來つた各篇の整理配列をめぐる工夫のあり方について見た。続いて本節では、馮夢龍の『山歌』編纂の意図についてさぐつてみたい。この問題については、馮夢龍自身の「叙山歌」が残つてゐるので、まずこれについて見てみよう。

書契以來、代に謡謠有り。太史の陳ぶる所、風雅を並稱すること、尙し。楚騷唐律自り、妍を争い暢を競いて、民間性情の響、遂に詩壇に列せらるるを得ず。是に於て之を別ちて山歌と曰ふ。田夫野豎の矢口寄興の爲す所を言ひて、薦紳学士家は道はざるなり。

馮夢龍は、古代の『詩經』において、民間の歌謡である「風」と、宮廷の樂である「雅」とを同等に並べ收めてゐるところをよしとする。ところが、『楚辭』・唐詩以來、この「雅」の道ばかりが發展することによつて、「民間」と

「詩壇」とが分裂してしまい、かつての「風」たる「民間性情の響」は、「田夫野豎が即興的に歌う」という意味での「山歌」といういささか差別的な名称を与えられ、「薦紳学士家」は、取り上げようとしなくなってしまったのである。

唯だ詩壇の列せず、薦紳學士の道はざるのみにて、歌の權は愈いよいよ輕く、歌者の心も亦た愈いよいよ淺し。今盛行する所の者は、皆な私情の譜のみ。然りと雖も、桑間濮上は、国風これを刺するも、尼父はこれを録せり。是れ情の眞爲りて廢すべからざるを以てなり。山歌は俚なること甚しと雖も、獨り鄭衛の遺に非ずや。

山歌が詩歌の世界のオーソドックスからはずれてしまったがために、ますます歌の内容は輕はずみなものになってゆき、結局今さかに行なわれるのは、みんな私情の歌になってしまった、という。ここだけ見ると、私情の譜になってしまったことを嘆くかのように見えるが、實際は逆である。『礼記』『樂記』に、桑間濮上の淫猥なる樂であるという鄭衛の音も、孔子はこれを三百篇の中に入れたではないか。その理由は、情が真で、棄て去ることができなかったからである。山歌は、流行する他の俗曲に比べても、より一層俚俗なるものである。しかし、これこそ鄭衛の遺とすることができないか。以上を整理すると、桑間濮上、鄭衛の音は、淫靡な亡国の音であるが、孔子は情真なる理由でこれを取った。ところで、現在の私情譜たる山歌は、かつての桑間濮上、鄭衛の音である。従って、自分は孔子と同じように真実の声たる山歌を取るのだ、という論法が見てとれる。この自信に満ちた論断の背後にあるのは、現在の山歌と古代の国風をオーバーラップさせている認識である。序文は続けて、

且つ今は季世なりと雖も、但だ假なまの詩文有りて、假の山歌無し。則ち山歌の詩文と名を爭はざるを以ての故に假を屑くせず。苟くも其の假を屑くせざれば、吾の藉りて以て眞を存するも、亦た可ならずや。

として、有名な「真」の主張になる。⁽⁵²⁾今は季の世だが、というのは些か悲観的な認識だが、そんな末世にもただひとつの希望がある。それは、詩文はみんな「仮」にせものになってしまったが、山歌だけはまだにせものになっていないということである。山歌がにせものでないのは、山歌には詩文と競争などしようという気がないため、自らをいつわってまでかっこをつける必要がないからである。かっこをつける必要がない、つまり地でいけばいいのだから、それによって貴重な宝物たる真を存することは可能ではないか、というのである。

抑^{おさ}今人の、上古の太史に陳べらるる者は彼の如く、近代の民間に留まる者は此の如きを想見すれば、倘ほ亦た論世の林なりと云ふのみ。若し夫れ男女の眞情を借りて名教の偽藥を發かば、其の功は掛枝兒に等し。故に掛枝詞を録して次いで山歌に及ぶ。

古代の太史にのべられたもの、すなわち『詩経』国風がかくかくであり、近代民間に残っているものがしかじかであることを考えれば、『孟子』に言う論世の資料にもなるではないか。そして、男女の眞情をかりて、名教という藥のいんちきな化けの皮をひっぱがしてやれるなら、その功能は掛枝兒と等しい。として、最後にはなかなか激烈な口調で、この『山歌』の編纂意図を語っているのである。この「叙山歌」が、「三言」の序などと比べて、はるかに歯ぎれがいいのは確かである。

この「叙山歌」に込められた主張を、改めて考えてみると、おそらく二つのポイントがあると思われる。すなわちまずひとつはいうまでもなく「真」の主張。そしてさらに、これとからみ合いながら、山歌（俗曲も）は現代の『詩経』国風だ、とする考え方である。こうした考え方の骨子は、実は必ずしも馮夢龍の独創にかかるものではなく、同時代の多くの文人がすでに言っていることであって、馮夢龍はただそれを少し激烈な口調で述べているに過ぎない。

例えば、前にも引いた王驥徳の『曲律』卷三「雜論上」では、

蓋し北の打棗竿と吳人の山歌とは、文士たるを必せず、皆な北里の俠、或は閨闈の秀の、無意を以てこれを得。猶ほ鄭衛の諸風の、大雅を修むる者反って作る能はざるがごときなり。

といい、これも、山歌俗曲を『詩經』の鄭衛諸風になぞらえ、これらは「わざとらしい作意なしにできあがったもので、大雅を学ぼうとするものにはうまく作れない」というのは、真を抛りどころとした仮詩文批判と軌を一にしよう。王驥徳の「曲律自序」は万曆三十八年（一六一〇）に書かれており、おそらく馮夢龍の『山歌』の出るわずか前である。馮夢龍自身が、王驥徳没後に『曲律』を刊行し、叙を書いているくらいだから、二人は面識があり、山歌についても話題にのぼっていたかもしれない。このほか、凌濛初の『南音三籟』「譚曲雜割」に、

今の時行曲に、一語の唱本山坡羊、刮地風、打棗竿、吳歌等の一妙句を求めても、必ず無き所なり。裏をかえせば、吳歌には妙句があるということになるし、賀貽孫の『詩筏』卷一に、⁽⁵³⁾

近日の吳中山歌、掛枝兒は、語風謠に近く、理無けれども情有り。今日の眞詩の一線の存する所爲り^た。

というのも、風謠に近いこと、眞詩の一線など、馮夢龍の主張に同じである。そして更には、何度か引いた陳宏緒『寒夜錄』卷上の卓人月のように、

友人卓珂月曰く、「我が明は詩は唐に譲り、詞は宋に譲り、曲は又た元に譲る。^{こひねがくは}庶幾吳歌、掛枝兒、羅江怨、打棗竿、銀鉸絲の類 我が明の一絶爲らんことを」と。卓 名は人月、杭州の人たり。

と山歌俗曲を評価するものもあらわれた。凌・賀・卓の三氏は、おそらく馮夢龍の『掛枝兒』『山歌』を見て、こうした発言をしているものと思われる。

以上のように、馮夢龍が『山歌』を編んだ万曆末年から、天啓崇禎にかけて、同じような論調で、山歌俗曲を評価する意見が見られるのだが、おそらくこれに最も大きな影響を与えたのは、公安の袁氏兄弟であつたろうと思われる。

且つ夫れ天下の物、孤行すれば則ち必ず無かるべからず。必ず無かるべからざれば廢せんと欲すと雖も能はず。雷同すれば則ち以て有らざるも可なり。以て有らざるも可なれば、則ち存せんと欲すと雖も能はず。故に吾謂らく今の詩文は傳はらずと。其の萬一傳はる者は、或は今の閭閻の婦人孺子の唱ふ所の擘破玉、打草竿の類ならん。猶ほ是れ無聞無識の眞人の作る所にして、故に眞聲多し。響を漢、魏に效はず、歩を盛唐に學ばずして、性に任せて發す。尙ほ能く人の喜怒哀樂嗜好情欲に通ず。是れ喜ぶべきなり。……（中略）……大概情至れるの語は、自ずから能く人を感じしむ。是を眞詩と謂ひ、傳ふべきなり。……

という袁宏道の「叙小修詩」（『錦帆集』卷二）や、

近來詩學大いに進み、詩集大いに饒かに、詩腸大いに寛く、詩眼大いに闊し。世人は詩を以て詩と爲す、未だ詩を爲るの苦を免れず。弟は打草竿、擘破玉を以て詩と爲す。故に樂しみ足るなり。

という伯修（袁宗道）への手紙（『解脱集』卷四）などには、この眞詩の主張、そして眞詩としての俗曲を評価するという論点がみなそろっている。袁宏道は万曆二十三年（一五九五）から二十五年（一五九七）まで、吳興知県をつとめており、彼が江南人士に与えた影響は、かなりのものがあつたと思う。実は、ここに引いた「叙小修詩」も万曆二十四年吳興知県在任中の作、伯修への手紙も万曆二十五年杭州での作である。馮夢龍の「山歌叙」が、直接には袁宏道の影響によって書かれたとするのは確かであろう。馮夢龍は、おそらく書種堂主人袁無涯を通して、袁宏道とも接触を持ったと思われる。しかし、こうした主張は、実は袁宏道にはじまるものではなく、より古くまで溯り得るの

である。再び沈德符『萬曆野獲編』卷二十五「時尚小令」によれば、

李崆峒先生初めて慶陽より汴梁に徙居し、これ（鎖南枝・傍粧臺・山坡羊などの俗曲……筆者）を聞きて以て國風の後を繼ぐものと爲す。何大復復た繼いで至り、亦た酷だこれを愛す。

とあって、世に古文辞派の頭領として知られる李夢陽（一四七二—一五三〇）や何景明（一四八三—一五二一）も、俗曲に相当な関心を持っていたことがわかる。これらの点についても、すでに入矢義高氏（注52論文）に指摘があるが、ここで改めて考えてみたい。

まず李夢陽であるが、その「詩集自序」（『空同先生集』卷五十）に、王叔武のことばとして、

夫れ詩は天地自然の音なり。今途に^{うた}響ひて巷に^{うた}謳ひ、勞に呻じて康に吟じ、一唱すれば羣和する者、其れ眞なり。斯れをこれ風と謂ふなり。孔子曰く、禮失はれて之を野に求むと。今眞詩は乃ち民間に在るも、文人學子^{かみ}願って往往にして韻言を爲りてこれを詩と謂ふ。

という。ここに、民の歌は風である。そして現在の眞詩は民間にある、という見方が、完全な形であらわれている。本稿第一章第一節で述べたように、『詩經』の國風と今耳にしている山歌とは、実は同じ性質のものであった。ところが、片や經書にまつり上げられ、片やいなか歌としてきげすまれ、この間の共通性を考えた人はいなかったのではないか。これが同じものであるという発見の意味は相当に大きい。李夢陽は、このあと王叔武の意見に否定的な疑問を投げかけるが、最後には「李子之れを聞き、矍然として興^たちて曰く、大なる哉、漢より以来、復た此れを聞かず」といって、王叔武の意見に完全に同意しているのである。擬古派の頭領たる李夢陽のこの文は、賛同者たると反対者たるとを問わず、いやしくも明の世にあって詩文をものしようとするものは、必ず読んでいたにちがいない。袁宏道

にしても、この文章の王叔武の意見からヒントを得ていたのかもしれない。李夢陽と何景明の話は、さらに李開先の『詞譜』にも見える。

詩文を李崆峒に學ぶ者有り。旁郡自り汴省に之^ゆく。崆峒教ふるに「若し傳唱せる鎖南枝に似得たれば則ち詩文以て加ふるものなし」を以てす。其の詳を問はんことを請ふに、崆峒告ぐるに「悉くは記す能はざるなり。只だ街市上に在りて聞行せば、必ず之を唱ふ者有らん」を以てす。越えて數日、果して之を聞く。喜躍すること重寶を獲たるが如し、即ち崆峒の處に至り謝して曰く「誠に尊教の如し」と。何大復繼いで汴省に至り、亦た酷だこれを愛して曰く「時調中の狀元なり。十五國風の、里巷婦女の口に出づる者の如し。情詞の婉曲、後世の詩人墨客の觚を操り翰を染め、骨を刻みて血を流すも能く及ぶ所に非ざる者有るは、其の眞を以てなり。……」

李夢陽が、俗曲にひとかたならぬ關心を寄せていたことがわかり、何景明に眞の主張と十五國風との類似の主張が見られる。では、こうしてみんなが大好きした「鎖南枝」とはどのような歌かといえば、『詞譜』に引かれたものによると、

優酸角、我的哥 おばかさん、私のにいさん

和塊黃泥兒捏咱兩個 泥んこをこねて私たち二人の人形を作りました

捏一個兒你、捏一個兒我 一つこねてこれはあなた、も一つこねてこれは私

捏的來一似活托 まるで生きているみたいにできました

捏的來同床上歇臥 いっしょにねかせてあげましょう

將泥人兒摔碎 泥人形をぐちゃぐちゃにして

着水兒重和過

水を加えてまたこねる

再捏一個你、再捏一箇我　またこねてこれはあなた、またこねてこれは私

哥哥身上也有妹妹　兄さんの體の上にも私が

妹妹身上也有哥哥　私の體の上にも兄さんが

といった内容で、この歌に込められた李夢陽のいう詩文の妙諦について入矢氏（擬古主義の陰翳）は、

それ（『捏的来同床上歌臥』の句……筆者）以前の段階で作られた人形は△活脱▽そっくりの出来ばえで、かない。つまり、何氏が李氏の詩を批判して言った、「宿鑊」（既存の型）に嵌めてスポリと押し出したというだけの、誰が作っても同じものになる人形ではない。それを娘は進んで打ち碎き、改めて、こんどはまさに自分の手をはたらかせ、黄泥という材料を自家薬籠中のものとし、むしろ自分の手そのものを「範鑊」として作り直す。かくして完成した二つの人形は始めて、互いに上ともなり下ともなって見事な交歓を円成するに至る。

と説明される。この歌は馮夢龍の『掛枝兒』巻二にも「泥人」の題で収められている。

李開先にははかに「市井艶詞序」（『李中麓間居集』巻六）がある。

憂ひて詞は哀なり、樂しみて詞は褻なり。此れ今古の同情なり。正徳の初には山坡羊を尙び、嘉靖の初には鎖南枝を尙ぶ。一は則ち商調、一は則ち越調たり。商は傷なり。越は悦なり。時に考へ見るべし。二詞は市井に譁たり。兒女子の初めて言を學ぶ者と雖も、亦たこれを歌ふを知る。但だ淫豔褻狎にして耳に入るに堪えず。其の聲は則ち然るも、語意は則ち直に肺肝より出で、雕刻を加へず。俱に男女相與の情にして、君臣友朋と雖も亦た此に託する者多し。其の情の尤も人を感じしむるに足るを以てなり。故に風は謠口より出で、眞詩は只だ民間に

在るのみ。

これも、主張するところは前に同じだが、男女の情が人をもっとも感動させる、と強調している点が注目されよう。李開先はほかに「市井豔詩後序」「市井豔詞又序」を著している。市井豔詞に寄せる執念のようなものを感じさせる。以上に見た諸氏は、主として問題にしているのは市井の俗曲であって、山歌には及んでいなかった。山歌が視野に入ってくるのは、古文辞派後七士の一人に数えられる王世貞の『藝苑卮言』巻七の、

唯だ吳中の人の棹歌は、俚字郷語にして俗を離るる能はずと雖も、古の風人の遺意を得、其の辭にも亦た探るべき者有り。……

という評価が、おそらくはじめであろう。この『藝苑卮言』の出たのが、隆慶六年（一五七二）、馮夢龍の生まれる二年前のことである。

文壇におけるこうした考え方をうけて、山歌や俗曲に関心を抱き、わざわざそれを聴いたり集めたりしようという文人もあらわれてくる。「市井豔詞」の李開先も、そのはしりかもしれない。そして、宋懋澄もその一人である。その『九籀前集』巻一（内閣文庫蔵）に収める「聴吳歌記」では、

……乙未の孟夏、道を姑胥に返す。蒼頭七八輩皆な吳歌を善くす。因りて酒を以て之を誘ふ。送^{かたみ}に歌ふこと五百首。其の叙事陳情、寓言布景は、天地の短長を摘み、風月の深淺を測る。……皆な文人騷士の指を噛み鬚を斷ちても得ざる所の者にして、乃ち女紅田駿の無心を以て之を口吻の間に得。豈に天地の元聲にして匹夫匹婦の與に能くする所ならんや。……

とあって、乙未の年、すなわち万曆二十三年（一五九五）に、宋氏はわざわざ下僕たちをあつめて吳歌を歌わせた

いうのである。五六百首というから相当なものである。ただ、この時宋懋澄は聴いて感動しただけで集めようという気は起きなかつたのである。おそらく馮夢龍もこのようにして山歌を集めたのだと思われる（家の前にたばこを備えて、奇異な話をあつめた蒲松齡の姿も思い浮かぶ）。また、馮夢龍の『掛枝兒』に関して書かれた俞琬綸の「打棗竿小引」（『自娛集』卷八、内閣文庫蔵）でも、

街市の歌頭なるのみ。何ぞ手を煩して爲に編輯し、更に善梓に付さん。不朽たらんと欲するが若き者は、童癡と謂ふべし。吾も亦た素より此の興を作す。嘗て琵琶婦陸蘭卿の爲に二百餘首を集め、間用て改竄す。謂はざりき、猶龍の已に蚤く之を爲り、掌録甚だ富み、點綴甚だ工なるとは。而して蘭卿の得たる所の者は廢し去るべきのみ。蓋し吾と猶龍とは俱に童癡有り、更に情種多し。情多けれど縁寡く、日として牢愁なきはなし。東風の夢を吹き、歌眼に衣に泣すること、吾兩人大略相類せり。此の歌は大半は牢愁の語にして、聊か是を以て估客の樂と爲す。

とある。『自娛集』には万曆四十六年（一六一八）の文震孟の序が附されている。この俞氏も、やはり手づから打棗竿の俗曲を集め、二百余首もの集を作ろうとしていたことがわかる。馮夢龍の仕事は、こうした人々の関心や実際の作業の中に位置づけられるであろう。ただ、他の人のものは、おそらく出版ということをあえてしなかったために今日まで伝わらず、いわば当時のマスコミを背負っていた売れっ子の馮夢龍のものだけが、実際に質量ともに勝っていたこともあって、今日にまで残ったのだと思われる。

さて、以上、明代の文学批評における真詩の追求、そして『詩経』の遺風を山歌俗曲のうちに見ようとする考え方について、資料を概観した。続いてここで、こうした考え方があらわれてくるということが、どういふことなのかを

考えてみたい。

まずひとつの理由としては、島田虔次氏の『中国における近代思惟の挫折』第四章「一般的考察」や吉川幸次郎氏「李夢陽の一側面」（全集十五卷）で言われている、明代の知識人の庶民的性格ということがあげられよう。李夢陽にしてからが、その祖父は商人、父は最下級の知識人であったという。こうしたところから、おそらく「鎖南枝」のような俗曲にも日頃から慣れ親しんでおり、従前の知識人が多く持っていたような蔑視の感情、もしくは山歌俗曲に対するアレルギーがなかったのではなからうか。こうした性格が、明代の少くとも後半の知識人には一般的であり、それが、戯曲、小説、俗曲などの隆盛の背景を形作っていたのだと思われる。

しかし、アレルギーがなかった、ということと、それを積極的に評価し、集めようとまですることとは、また別のことである。この積極的理由を探らねばならぬ。この問題は、文学の、特に詩文をいかに作るかという議論の中で立ちあらわれているが、実際にはより多く生き方の問題にかかわっている。李夢陽・何景明にはじまり、馮夢龍に至るまで、山歌俗曲に真を見出す、というこの真の内容は男女の情ということであった。李夢陽の場合、このことは明確に述べられているわけではないが、先の「鎖南枝」を称讃しているあたりから、このことは感じとれるし、何景明は「明月篇序」（『何文肅公文集』巻十四）で、

夫れ詩は、性情に本づいて發する者なり。其の切にして見易き者は夫婦の間に如くは莫し。

といって、「夫婦の間」を最高のものとしている。李開先の「市井艷詞序」では、この考え方がより明確に述べられ、そして馮夢龍になると「男女の真情を借りて、名教の偽薬を発く」といった攻撃的ないい方になっている。こうした真としての「男女の情」の更なる中身は、おおむね正当なる結婚のワクからはずれた私情と、そして性行為その

ものに収斂するであろう。常識や世間のしきたり、その他ありとあらゆる規範を乗り越えて、ほとぼしり出た（と思われたところの）私情歌の主人公の情熱が好まれたのである。良家の令嬢と書生の私通を扱った『西廂記』が、この時代に大流行し、多くの版を重ねているのも、同様の嗜好から発している。前の節で述べたように、馮夢龍が『山歌』編纂にあたって、私情歌に最も重点を置いているのも、同様のことである。

こうしたことの理由を考えるならば、明代の知識人が一貫して求めていたものは、一種の実感、あるいは肉体感覚だったということができないのではなからうか。詩に（生活に）真実の胸がドキドキするような感動がない、ということとを明代の心ある文人は悩んでいたのではないか。詩に真実の感動をよび戻すのにどうしたらよいのか、古文辞派の出発的もここにあった。ただ、彼らは、その感動を古代の言葉をそのまま用いることによって得ようとした。ここに彼らのつまづきの石があったのだ。何故なら、彼らが理想としたおらかな古代と、明代の複雑化した社会の現実とはあまりにもかけ離れていたから。古代の大仰ないまわしだけを明代に持ってきて来ても、滑稽に終るだけなのである。

そして、真実の感動に向って、もう一つ残された道が、ここにあげた肉体感覚の方向だったのではなからうか。明代の知識人たちが、民衆の歌の中に見出したのは、何らのしかつめらしい道徳も規範もなく、ただ心のおもむくままに恋愛の、もしくは肉欲の炎に身を焼かせることのできる、自分たちとはちがった自由な人間像だったのではないか。そしてまた、彼らが民衆の中に見出そうとしていたのは、古代の『詩経』国風に見られるような理想郷だったのではないだろうか。李夢陽が先にあげた「鎖南枝」の歌の中に詩の妙諦がある、といったのは、本当に胸がドキドキするような読詩体験が得られるよ、という意味なのではなからうか。だが、そもそも民衆の歌に真実の生き方を発見したということ自体、つとめて知識人的な指向であったわけであり、こうした見方自体、民衆の現実とはかかわりのない

知識人の觀念の虚像であつたともいえるのである。

このように、儒教にしばらく人問を理想と考えることが、例えば李卓吾の思想などとも共通する底流を形作っているように思われる。こうした民衆に対する知識人の思い入れがあつたからこそ、明代には俗曲や山歌のみならず、戯曲や小説が評価され、折からの印刷術の発達とも相俟つて、これらが大流行したのだと思われる。馮夢龍が、白話小説を取り上げ、山歌を採集した行為の深層には、以上のような明人特有の問題意識・嗜好があつたのである。

第四節 馮夢龍における『山歌』の位置づけ

以上、馮夢龍の『山歌』の具体的な編纂作業、編纂の仕方、意図・背景などを考えて来たが、ここで最後に、『山歌』が馮夢龍の文学的営為の中で、どのように位置づけられるのかを考えてみよう。

「はじめに」で触れたように、「三言」においては、勸善懲惡ということを強調し、實際そこに選んだ作品においても、モラリッシュな相貌を見せている馮夢龍と、一方で『掛枝兒』を出して父兄たちから非難されたというような、そしてまた、墨憨齋という自らの齋号を署した「男女の真情を借りて、名教の偽藥を発く」という激烈な調子の序文をつけて、『山歌』のような書物を刊行したという馮夢龍が、なかなか容易に一つの像を結ばないのである。そこで、この「三言」と『山歌』を中心に、馮夢龍の文学と人物について考えてみたい。

馮夢龍は、その一生を通じて、数多くの書物を編纂刊行している。しかし、その業績のほとんどは、編集、校訂といった仕事であつて、純粹な創作はほとんどない。そして、それを直ちに、關係をとり結んでいたと思われる書肆から刊行しているのであつて、その仕事は、今日の中国語という編輯のそれに近い。こうした馮夢龍の仕事を、私

は三つの時期に分けて考えてみた。⁽⁵⁵⁾ そのあらましを示すと、第一期は、万暦年間、すなわち馮夢龍の生まれた万暦二年（一五七四）から万暦四十七年（一六一九）、その四十五歳頃までの時期である。この時期には、『水滸伝』の校訂、『金瓶梅』刊行の慇懃、そして『掛枝児』や『山歌』の刊刻などが行なわれている。入手した『金瓶梅』の鈔本を、本屋に出版するよう勧めたというから、この頃すでに出版界にあって、かなり顔が売れていたとは思われるものの、半ば趣味的に、これらの書物を出していた時期である。

次いで第二期は、泰昌・天啓から崇禎のはじめにかけての時期で、馮夢龍の四十代半ばから五十代半ばの頃にあたる。これが、馮夢龍の出版活動において、最も油の乗った重要な時期である。科挙の参考書である『麟經指月』『春秋衡庫』、白話小説では『新平妖伝』『三言』、その他『太平広記鈔』『智囊』『情史類略』、そして散曲集『太霞新奏』などなど、あたかも「人間喜劇」執筆中のバルザックを思い起させるほどの勢いで、次から次へと本を刊行している。才能をいだきながら、五十近くになっても科挙の郷試に合格できなかった馮夢龍は、おそらくこの時、筆によって身を立てることを決したのであろう。

そして第三期は、崇禎七年（一六三四）福建寿寧県知県となり、清の順治三年（一六四六）に没するまでの時期である。ようやく官につき、知県離任後は身分的にも郷紳の仲間入りをしているせいか、あまり多くの本を出してはいない。ただ、寿寧県知県在任中に方志『寿寧待志』を編み、崇禎末年、北京が陥落するや、いちはやく北京のニュースを集めて『甲申紀事』などの書物を作っており、一生を通じて出版活動から離れなかったということは確かである。この区分に従って考えても、『山歌』は第一期の終り、「三言」は第三期のはじめに位置し、刊行年月はさして隔りがないということになる。というわけで、若年の作では思い切ったことも言ったが、年をとって分別もつき、教戒

的なことをいうようになった、という説明はつかないことになる。むしろ「三言」より後に、妓館の遊びの文学たる散曲集『太霞新奏』が出ているくらいである。

「三言」には、どこにも自分の名を出さず、『山歌』では何故それを表に出したのか、ということであるが、これはおそろく、両書の目指した対象、すなわち読者のちがいがあったのではないかと思われる。結論的にいうならば、『山歌』の方は、内容はいかなるものであれ、知識人向け、文壇詩壇に限られたものであったのに対し、「三言」の方は、より広い読者をねらったところに、このちがいが出たものと思われる。

『山歌』については、前の節でも見たように、古文辞派から公安派まで、いわば当時の文壇の中心的存在であった人々が、いずれも山歌俗曲を愛好し、高く評価していたという事実が背景にあるのである。その精神的背景は、前節で述べたとうりだが、山歌といい俗曲といっても、あくまで韻文であり、さかのばれば『詩経』までたどりとくというところが、道聴塗説の小説とはちがっていたのである。つまり、馮夢龍が『山歌』や『掛枝兒』を編んだ時に、当時の大名士たちも認めているのだから、という気持ちがあったことは確かだろう。それにもう一方では、出版界に顔のきくところから、みんながよいと認めるなら、ひとつオレが出てやろう、という動機もあったかもしれない。

こうしたところが、朱彝尊の『静志居詩話』で「文苑の滑稽」などと評されたりしたのであろう。それに更にいえば、これらの本を出せばあたる、という商人的感覚も働いたかもしれない。事実、この『掛枝兒』は大当りをし、父兄たちには非難をうけるおまけまでついてしまった程である。しかし、どれだけとがめられようと、これら山歌俗曲には、弘治正徳以来の詩壇で注目されているという背景があることにはかわりない。つまり、『山歌』は、民間のものを取り上げて、それを読書界に提供したという位置づけのものであって、知識人が内輪で読んでいるというその限りでは、

さして害のないものだったのである。

ところが、白話小説をとりまく情況は、これとは異っている。まずは、これが韻文ではなく、もとは道聽塗説の類であったというところで、小説の作者は自らの名を堂々と名乗ろうとはしなかった。それがために『金瓶梅』のような作品も、いまだに作者がわからないという状態になっている。「三言」にしても、「二拍」を編んだ凌濛初が「猶龍氏の輯むる所の喻世等の諸言」(「拍案驚奇序」) といつてばらさなかったら、馮夢龍のものかどうか、わからなかったかもしれないのである。そして、その対象については、『警世通言』封面の金陵兼善堂識語に、

通俗演義の一種 尤も下里の耳目に便なり。

といい、また「警世通言序」に、

村夫稚子、里婦估兒は、甲是乙非を以て喜怒を爲し、前因後果を以て勸懲と爲し、道聽塗説を以て學問と爲せり。而して通俗演義の一種、遂に以て經書史傳の窮を佐くるに足る。

とあるように、小説の目指すところは、「下里の耳目」であり「村夫稚子、里婦估兒」だったのである。もちろん、実際に読んだのは、本が買え、文字が読めるものに限られたわけだが、少くとも白話小説のたてまえは、みんなが読める話、ということだったのである。教化的な意図が前面に浮かび出てくる理由も、このように広汎な民衆を読者に想定したところに求められるであろう。

ほぼ同時期に世に出た『山歌』と「三言」に対する馮夢龍の態度のちがいは、以上見たように、主たる読者のちがいに求められ、馮夢龍は、対象によって、時には名教批判もすれば、時には教戒的にもなる、といった具合に、うまく使い分けをしていたのである。こうした一見矛盾するかのように見える態度を使い分けしているところが、馮夢龍の

したたかなところといえようか。ただ、ここで矛盾した性格といったが、一人の人間の内面のあり方として考えた時に、あるいは必ずしも矛盾として片付けられないようにも思われる。明末に生きる一個の知識人として、閉塞した時代の状況を打破る突破口を求める気持ちに『山歌』編纂につながり、一方、知識人として、社会の秩序の乱れ、人心の荒廃を憂うる気持ちに「三言」の教化意識につながる、という、いわばあらわれ方の問題であって、矛盾とはいえない。しかも、「三言」にあっても、決して杓子定規に既成の倫理を押しつけているのではなく、情理にもとづいて人間のあり方を追求する姿勢があるのであって、人間の真なるあり方を模索しているという点では、どちらも共通なのである。馮夢龍のこうしたところが、また当時の人々の共感を呼び、文壇、出版界の寵児になっていたのだと思われるのである。

結 び

第一章第一節では、山歌とは本質的に山の歌、そして山のまつりの歌であったと押え、はじめに現在中国の山間地帯に残る「山歌」の状況を見、そこから時間を溯って、六朝唐宋ぐらいまでは、長江中下流域にも、古い山歌の祭りが残る地域が広がり、それが明代の馮夢龍『山歌』の源流となり、今日の呉中山歌にもつながっている、という大ワクを述べた。

蘇州山歌からはじまって、結局最後は雲南貴州の歌壇にまで行ってしまった。中尾佐助氏らのいわゆる照葉樹林文化の提唱（上山春平編『照葉樹林文化』中公新書、一九六九。上山春平・佐々木高明・中尾佐助「続・照葉樹林文化」

中公新書、一九七六）以来、日本と雲南の食文化や風俗習慣等の共通点が取り沙汰されており、その中で、かつて日本でも行なわれていた歌垣が、現在でも雲南で行なわれているということが、注目を集めた。しかしながら、間に華中平野をはさんで、直接に日本と雲南の習俗比較を行なうのは、いさか突飛な印象もないわけではなかった。本稿で、中尾氏の西はアッサムから東は中国湖南に至るいわゆる東亜半月弧の東側の延長線上にある長江中下流域にも、歌垣の習俗の少くとも残痕が認められたことになる。ただ、もちろんこれは、歌垣的祭りについてだけの一見解にすぎず、日本と雲南の間をつなぐこの地域については、さらに稲作の伝播その他、さまざまな角度から見てゆく必要がある。

第一章第二節では、比較的最近に、農村の山歌から出発し、簡単な掛け合いの民間小戯である灘簧の段階を経、やがて大都市上海に入って、演劇化するという変遷をたどった上海の地方劇滬劇を題材に、江南地方の山歌が、農村から小鎮を経て都市へとやってくる段階で、内容・形式にどのような変化があるかを見た。

馮夢龍の『山歌』は残された一つの文献資料であるが、文献を文献として扱っている限り、文字づらの思想性それを論ずることはできても、結局それが当時においてどのようなものであったのかを、その正しい位置において見ることはかなうまい。文字資料として見ると、どの一首もどの一首も皆同じ平面上に見えて来てしまうのである。そこで、どうしても、実際にどのような状況で歌われたのかを考えなければならなくなるわけだが、この状況のちがいを文献資料によって構成しようとすることは、おそらく不可能である。文献の背後に何かしらの現実を想定しようというのは、誰でも思いつくが、その現実はいい加減な推測であってはなるまい。とすると、それを本当にやろうと思ったら、やはり実物を見るしかないということになる。もちろん過去の文献と現在とを短絡させることはできないが、

自分に都合のよい推測よりまじらう。そこで本節は、現在江南地域に残っている歌謡や民間小戯を実際にこの目で見るところからはじめてみたのである。そして、実際に見て来た材料を段階的に体系づける骨組みとして、時間も比較的新しく、資料も豊富な滬劇を用いてみたのである。こうして得られた構図の中に、『山歌』の各首を位置づけられれば、それを遠近あやまたずに理解できるだろうと考えた次第である。この方法を、今回『山歌』について用いてみたが、今後、中国の講唱文芸とそのテキストの分析を、こうしたやり方によって試みたいと思っている。

第二章と第三章が、いわば本稿の中心にあたるものである。第一章第二節で得られた段階に分けて整理を試みたので、『山歌』に収められた作品のさまざまな出自が、多少なりとも明らかにになったかと思う。しかし、この小論で三百八十首全部にわたって、その分類をし、注解をすることは不可能であった。これについては、別の機会に補うこととしたい。

『山歌』の最も重要な特色、それは特に詞曲との対比において明確にあらわれるのだが、詞曲にあらわれる、いわばめめめとした女性に対し、蓮葉ながら、主体的で堂々とした女性像という点であろう。こうした形象が、明代の知識人に共通した共感を呼んだと考えられる。しかしながら、こういう女性を描こうと思ったら、結局韻文より散文、山歌俗曲より白話小説によるのが正道だろう。『金瓶梅』一書などは、さながら生きた山歌絵巻といえる。明代が小説の時代といわれるのも、また故なしとしないのである。

だいまわり道をして、何とか馮夢龍にたどりついたわけだが、それでもまだ、論じようと思って論じられなかった点は多々ある。すべて別の機会に俟つことにしよう。

1 解放後の中国で『山歌』を専論したものに、

李平「馮夢龍与明代民歌」『民間文芸集刊』第三集、一九八二。

李寧「論馮夢龍的『山歌』」『民間文芸季刊』一九八六年第一期。

游友基「掛枝兒『山歌』淺論」『民間文芸季刊』一九八六年第三期。

などがある。台湾では、

鹿憶鹿『馮夢龍所輯民歌研究』学海出版社、一九八六。

がある。欧米に目を転ずると、早く一九七三年にドイツのテーペルマン女史による独語全訳、

Cornelia Töpelmann *Shan-ko von Feng Meng-lung: Eine Volksliedersammlung aus der Ming-Zeit* [Münchener *Ostasiatische Studien* Band 9] Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1973.

が出ており、そのマッコイ氏による書評が、

Harvard Journal of Asiatic Studies 36, 1976, p 303-307.

にある。マッコイ氏自身には、

The Linguistic and Literary Value of the Ming Dynasty 'Mountain Songs', *The Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society* 9, 1969.

がある。また、ライ氏による英語抄訳、

T. C. Lai *Mountain Love Songs*. Swindon Book Company. Hong Kong, 1976.

もある。日本で『山歌』についての専論は、

武田泰淳「山歌」『中国文学月報』第十一号、一九三六。

足立原八束「山歌と掛枝兒」昭和女子大学光華会『学苑』第十五卷第二号、一九五三。

の二篇だけである。

2 この点については、関氏、胡氏より以前、今世紀二、三十年代の北京大学歌謡研究会の人々の業績や、それに触発されてあらわれた各地の歌謡研究についても、やはり歌詞中心の採集であり、歌の歌われた場についての記録がぬけ落ちている。

3 拙稿「明末における白話小説の作者と読者について」『明代史研究』十二号、一九八四。

4 前者については拙稿「馮夢龍『三言』の編纂意図について——特に勸善懲惡の意義をめぐって——」『東方学』六十九輯、一九八五。後者については拙稿「馮夢龍『三言』の編纂意図について（続）——『真情』より見た一側面——」『伊藤漱平教授退官記念中国学論集』汲古書院、一九八六。

5 岡晴夫「遊びの文芸——その理解のむずかしさ——」（東大中国学会『中国——社会と文化』第二号、一九八七）は、戯作者としての李漁や馮夢龍に説き及ぶが、ここでも「戯作」を、わが国江戸期のそれから発想していることを、はっきりと述べている。

6 『西諦書目』卷五集部下曲類に「山歌十卷 明馮夢龍輯 明末刊本 四冊 八八〇四」と著録されている。

7 山歌十卷、四冊。縦二六・五糎、横十五糎。左右雙辺、縦二十糎、横十二・五糎。本文每半葉八行二十一字、無界。白口無魚尾、版心「山歌一 私情四句 幾」。眉評、評点、句読点あり。墨憨齋主人序。序題「叙山歌」、目錄題「童癡二弄 山歌」。（北京図書館書号、一五六七八）。

8 武田泰淳「山歌」（前掲注1）では、卷一の「次身」を掲げているが、「等得来時は次身点子『餛飩麵』也好」と、本来切るべき第二句第三句をくっつけた形で載せ、「餛飩麵」を餛飩と麵であって、まじりあってもいいじゃないかの意と解するが、これは誤り。「点子餛飩麵也好」で一句をなし、ワンタンを注文したけれど、そばでもかまわない、という意味である。

9 雲南貴州については、このほか『中国民話の会会報』第二十七号、雲南・貴州特集号、一九八三、所収の関係各論文が参考になった。

10 蓮花山花児会については、日本でも、剣虹「試談『花児』」(『民間文学』一九五五年七月)にもとづいて、山之内正彦氏により「中国の歌垣」(日本文学協会編『日本文学』五巻八号、一九五六)として紹介されたことがある。また筆者も『東方』五十七号(一九八五)に「甘肅・花児」学術討論会に参加して——生きていた歌垣と宝巻」と題して簡単に紹介した。中原律子「中国・甘肅省の子授け信仰」(『地理』第三十一巻第八号、一九八六)では、蓮花山花児会について、子授けの信仰とそれによつて花児を中心に報告している。

11 段平「花児・民俗・宗教」(一九八五年甘肅花児学術討論会論文)、陳明「洮岷花児産生的社会基礎及民俗価値」(同前)など。

12 田仲一成『中国の宗族と演劇』(東京大学東洋文化研究報告、一九八五)には、現在の香港の祭りにおいても、歌台が設けられ、歌が歌われるという報告がある。歌われるのは流行歌が多いとのことであるが、これによつても祭祀と歌との結びつきをうかがうことができる。

13 邢永臣「洮岷漢族移民小考」(一九八五年、甘肅花児学術討論会論文)。

14 顧況の「竹枝」は「帝子蒼梧不復帰、洞庭葉下荆雲飛。巴人夜唱竹枝後、腸斷曉猿声漸稀」である(『樂府詩集』巻八十一)。

15 華南の少数民族の動向については、伊藤清司『中国民話の旅から』(日本放送出版協会、一九八五)終章「雲貴高原に生きる人びと」はかを参考にした。

16 滬劇の発展の過程については、音楽的にそれを説明した朱介生「滬劇唱腔音楽の淵源初探」(『戲曲音楽資料匯編』一九八六年第二集)が、説得的であり、本稿も多くのものを負っている。ほかに、『上海戲曲史料薈萃』第二集滬劇專輯(一九八六)に収められた文牧、余樹人「從花鼓戲到本地灘簧」、周良材「灘簧戲与時代的關係」がたいへん参考になった。また、一九八七年の訪中時に、上海滬劇院を訪問し、趙春芳、楊飛飛、王雅琴、丁国斌他、灘簧、申曲の時代から活躍してこられた滬劇の

名優たちと座談の機会を得た。この折に直接うかがった事が、たいへん役に立っている。

17 一九八七年八月、明代戯曲小説国際研討会に出席のため、台湾に赴かれた田仲一成教授は、多忙な時間を割いて、中央研究院で『男女対唱山歌』『断私情』『結私情』などの貴重な材料を、手づから筆写して下さった。厚く感謝の意を表したい。

18 「嫂捉奸」は「嚴家私情」とも呼ばれ、その奉賢県で歌われたものが『民間文芸集刊』第三集に収められている。

19 嵯峨文化局越劇發展史編写組『早期越劇發展史』（浙江人民出版社、一九八三）第一章。また、青浦県で聞いた話では、農村においてニュースを歌い込んだ歌は、今でも歌われているが、内容が政治批判であるために、採集がかなわぬという。

20 この段階の初期には、農民が農閑期だけに、出かせぎの形で、小鎮へ出て上演したということが、注⑨に引く『早期越劇發展史』に見える。

21 花鼓については『李家瑞先生通俗文学論文選』（台湾学生書局、一九八二）に収める「打花鼓」「兩種打花鼓的來源」「打花鼓的图画」を参照した。

22 王利器『元明清三代禁毀小説戯曲史料』（増訂本）上海古籍出版社、一九八一より引いた。

23 田仲一成編『清代地方劇資料集』（二）華中・華南篇（東洋学文献センター叢刊第三輯、一九六八）より引いた。

24 「断私情」「結私情」は、台湾の中央研究院歴史語言研究所傅斯念圖書館蔵のものを、田仲一成教授のお骨折りにより、見ることができた。「趙聖関山歌」（一九三八年沈鶴記書局排印本）は、東洋文化研究所倉石文庫に収められる。

25 長篇山歌の「魏二郎」は、『民間文芸集刊』第六集（一九八四）に記録されている。

26 前掲注⑩、文牧、余樹人論文による。

27 水上正『梅花戒宝卷』注釈（一）『開篇』第三号、一九八七。

28 劉煥林「澄西農村的演劇和雜戲」（『民衆教育』第五卷第四、五期合刊、民間芸術專号、一九三七）には、農村における灘簧の上演の具体的状況、芸人の構成、上演の時間や価格、観客の内容などが、詳細に描かれている。

- 29 前掲注⑨『早期越劇發展史』、葉華庭「紹興的戲劇」、張景陽「嵊興的的篤戲」(ともに注⑩『民衆教育』所収) ほか。
- 30 洪非「黃梅戲探源」(史紀南、朱玉芬主編『黃梅戲芸林』中國廣播電視出版社、一九八五) ほか。
- 31 胡沙「評劇簡史」(中國戲劇出版社、一九八二) ほか。
- 32 李忠奇他「老調簡史」(中國戲劇出版社、一九八五)。
- 33 馬力「二人轆舞踏」(人民音樂出版社、一九八五) ほか。
- 34 李景漢・張世文「定興秧歌選」(定興・中華平民教育促進會、一九三三) ほか。
- 35 歌仔戲については、『民俗曲芸』第四十二期(一九八六)の歌仔戲專題研究に収められた林茂賢「歌仔戲概説」ほか。
- 36 曾永義「中國地方小戲形成與發展的徑路」(『民俗曲芸』第四十六期、一九八七)では、こうした小戲の源流として、(1)歌舞を基礎とするもの、(2)曲芸(芸能)を基礎とするもの、(3)雜技を基礎とするもの、(4)宗教儀式を基礎とするもの、に分けて整理しておられる。
- 37 張九・石生潮『湘劇高腔音樂研究』(人民音樂出版社、一九八二)。
- 38 王兆乾「池州儺戲與明成化刊本『說唱詞話』」(第二屆全國古代戲曲學術討論會論文、一九八六)。
- 39 「雲顛公筆記」は未見。秋山「月子彎彎歌字句異同考」(『東方雜誌』第二十六卷第二十号、一九二九)に引くものに拠る。このほか、譚全基「民歌『月兒彎彎照九州』的古今演變」(『民間文學』一九六一年十期)を参考にした。
- 40 盛沢鎮の状況については、田中正俊「中國における地方都市の手工業——江南の製糸・絹織物業を中心に——」(『中世史講座』3中世の都市)、周德華「盛沢の會館和公所」(未刊資料)及び「明清時期的吳江絲綢」(未刊資料)に拠った。また横山英「中國における商工業労働者の發展と役割」(『歴史學研究』一六〇号、一九五二)は盛沢鎮の山歌會に言及する。
- 41 順治志は未見。前掲注④「明清時期的吳江絲綢」に引くものによる。順治志は日本にはないようだが、『中國地方志聯合目錄』(中華書局、一九八五)に著録されている。

42 澤田瑞穂「清代歌謡雜稿四」(『天理大学学報』第五十八輯、後『中国の庶民文芸』にも収む)によれば、「剪剪花」は乾隆時代に流行した小曲という。

43 宮崎市定「明清時代の蘇州と輕工業の發達」(『アジア史研究』卷四)、田中正俊「民變・抗租奴變」(『世界の歴史』11ゆらぐ中華帝国、筑摩書房)また田中氏注(40)前掲論文。

44 『掛枝兒』十卷は、中華書局「明清民歌時調叢書」所収のものに拠る。なお、この本は東京都立大学大学院生坂巻里代子氏が、中国山東大学留学中に入手されたものからコピーをとらせていただいた。記して感謝の意を表わしたい。その後、同書が上海古籍出版社より『明清民歌時調集』として復刊され、容易に見られるようになった。

45 本稿「はじめに」で『山歌』のテキスト(Ⅱ)に挙げた『黃山謎』の中に収める「黃鶯兒」の曲は、収められた四十首すべてが「舞妓」「老妓」など、妓女の様態を詠み込んだものである。これによっても、妓館と俗曲の深い結びつきがうかがわれる。

46 この「耍孩兒」については、岡崎由美「各処青樓解語花」(『節令』第七期、一九八六)に紹介されている。本文中の訳も岡崎氏のもの。

47 『中国祭祀演劇研究』第二篇第二章第三節一、商人主導型市場地演劇の戯曲類型。

48 謝国楨「明清之際党社運動考」(一九三四)、小野和子「明末・清初における知識人の政治行動——特に結社をめぐって——」(『世界の歴史』11ゆらぐ中華帝国、筑摩書房)、横田輝俊「明代文人結社の研究」(『広島大学文学部紀要』三四(特輯三)、一九七五。

49 田仲一成「明代劇作家・林章とその戯曲『観燈記』『青虬記』について」(熊本大学法文学会『法文論叢』第二九号、一九七二)、同「明代戯劇家林章所作『観燈記』・『青虬記』與福州儒林班之興起」(台北、明代戯曲小説国際研討会論文、一九八七)。

50 この書物については、大塚秀高『絶纓三笑』について(『中哲文学会報』第八号、一九八三)がある。

51 『山歌』卷五「郷下人」後評には「余 尚ほ記す。丙申年間に」云々とある。この丙申の年は、万曆二十四年(一五九六)。

馮夢龍二十四歳の時のことであり、少くともこれ以後の編纂であることはわかる。

52 入矢義高「真詩」(『吉川博士退休記念中国文学論集』、一九六八)、同「擬古主義の陰翳」(『中国詩文選23『明代詩文』、一九七八)、福満正博「浪仙と馮夢龍」(『中国詩人論 岡村繁教授退官記念論集』一九八六)など。

53 「詩筏」は未見。関徳棟「掛枝児序」(『明清民歌時調叢書』)に引くものに拠る。

54 俞琬綸のこの一文に関し、馬泰来「研究馮夢龍編纂民歌的新史料」(『中華文史論叢』一九八六年第一輯)がある。

55 「馮夢龍与明代刻書」と題し、近く中国福州の海峡文芸出版社刊『馮夢龍研究論文選集』に発表の予定である。

〔附記〕

本稿が成るにあたっては、実に多くの方々のご指導ご援助を賜っている。

『山歌』本文の読解については、全文を解説してくださった復旦大学江巨栄副教授のほか、折から来日された復旦大学黄霖教授、上海社会科学院文学研究所黄強氏に多くの疑問を質し、お教えいただいた。

中国での現地調査に関して。一九八五年の蓮花山花児会及び甘肅花児学術討論会では、甘肅省人民政府の李双鳴氏、甘肅省民間文学研究会の曲子貞氏、蘭州大学の柯楊教授はか多くの方々のお世話になり、資料につき同大学呉兆路氏のお手を煩わせた。

一九八七年の江南各地での民歌調査については、上海社会科学院文学研究所元所長姜彬氏にひとかたならぬお世話になった。そして、青浦県の調査では、青浦県人民政府李訓義氏はか多くの方々、無錫県での調査では、上海文芸出版社の錢舜娟女士、無錫県文学芸術界聯合会朱海容氏はか多くの方々に、南通では、上海民間文芸研究会の王文華氏、中国民間文芸研究会南通分会の張自強氏、南通書画院の賈佩峰氏はか多くの方々にお世話になった。また、筆者のためにわざわざお集りいただき、すばらしい歌声を披露して下さった民歌手の方々にも、厚く御礼申し上げたい。

蘇州馮夢龍学術討論会への参加については、姜彬氏をはじめ、中国俗文学学会副主席路工氏、蘇州文学芸術界聯合会周良氏、

蘇州民俗博物館館長金煦氏、中國民間文芸研究会蘇州分会の馬漢民氏はか多くの方々にたいへんお世話になった。

越劇をはじめとする演劇については上海京劇院の馬科氏に、滬劇に関する資料、上海滬劇院への訪問については、上海大学文学院彭飛剛教授のお世話になった。

日本国内では、まず、馮夢龍研究における『山歌』の意義を説かれ、終始ご援助いただいた尾上兼英教授に厚く御礼申し上げます。続いて、筆者がこの『山歌』について、何度か行った拙い研究発表におつき合い下さり、貴重なご意見をお寄せ下さった皆様に厚く謝意を表したい。一九八六年一月、東大中国学会一月例会の折には、伊藤漱平教授、溝口雄三教授から貴重なご意見を賜った。一九八七年一月、中国都市研究会での発表に際しても、さまざまな分野の方々から貴重なご助言をいただくことができた。また一九八七年七月、東京大学東洋文化研究所「華南の地域社会と地方文学」班、班研究会でも構想を発表させていただいた。この機会をお与え下さった主任の田仲一成教授はじめ、席上有益なご意見をお寄せ下さった方々に御礼申し上げます。山之内正彦氏からは、卒業論文「馮夢龍と蘇州の歌謡」を借覧させていただき、参考にさせていただいた。特に記して感謝の意を表したい。

この他にも、多くの方々の御援助御助言に与っている。心から感謝の意を表したい。

一九八七年九月十五日稿