

『初・二刻拍案驚奇』における挿入句

笠見 弥生

はじめに

「二拍」こと『拍案驚奇』（一名『初刻拍案驚奇』以下『初刻』と呼ぶ）及び『二刻拍案驚奇』（以下『二刻』と呼ぶ）は、明末湖州の文人凌濛初（1580～1644）が編纂した短篇白話小説集で、それぞれ崇禎元（1628）年、崇禎五（1632）年に相次いで出版された。馮夢龍の「三言」こと『古今小説（喻世明言）』・『警世通言』『醒世恒言』に倣って編まれたもので、共に「三言二拍」と総称されて短篇白話小説の代表作とみなされている。

本論では「二拍」において、散文による語りの中に挿入されている詩詞韻文を「挿入句」と呼び、その性質について考察する。「二拍」における挿入句に着目するのには、主に二つの理由がある。第一に凌濛初は、『初刻』の凡例において挿入句の重要性に言及しており、「二拍」の挿入句には凌濛初の創作志向が表れていると考えられるからである。第二に、「二拍」のみならず、白話小説における挿入句の利用を考える上でも「二拍」における挿入句はよい材料だと考えられるからである。

そもそも、散文の語りの中に多数の詩詞韻文を挿入するのは、白話小説共通の大きな特徴である。白話小説に挿入される韻文は、芸能としての講釈の場において用いられた詩詞の痕跡と考えられてきた。たとえば、本論で用いる「挿入句」という語は、入谷義高氏に倣ったものである。氏は短編白話小説中の挿入句を短い詩句と比較的長い詩詞や美文に分けて言及し、短い詩句は物語が一つの高潮に達する直前、或いはその高潮が一段落したところに挿入され、語り物として語られる際、聴衆の期待を煽るか、興奮を鎮める役割を果たしたものであり、長い詩詞や美文は各作品の冒頭や末尾におかれ、物語中にはあまり見られないものの、美人・神仙・風景・建物・格闘等の描写に用いられて物語の雰囲気作りに使われているという。

また挿入句が多く類型的なものであったことも指摘している。¹

しかし、「二拍」などの短篇白話小説、或いはその他多くの白話小説は、あくまでも読み物として出版・受容されたものであり、講釈をそのまま書き写したものではない。そもそも短編白話小説は「話本」小説などとも呼ばれ、魯迅の『中国小説史略』以降、宋代の講釈師の語りの台本である「話本」を模して作られたものと考えられていたが、実際には「話本」とは「故事」と同義の言葉であり、講釈師の底本が存在したという証はない。² 挿入句が講釈の影響を受けたものであることに疑いの余地はないが、鈴木陽一氏が「小説の中の韻文も、芸能の語りを想起させる言説も、それが芸能の語りの痕跡や残存であることの証拠は乏しい。あくまでも小説の中で一定の役割を果たしている言説として分析すべき」として、「むしろテキストからは、読み物である散文のテキストが、コメントのために斉言体の短詩と、描写のための長短不揃いの句をもつ長詩を取り込んだと考える仮説が浮かび上がってくる」³と指摘するように、むしろ意識的に用いたものにとらえるべきであろう。特に「二拍」では前述のように『初刻』『凡例』において凌濛初自身が小説中の詩詞の重要性について言及していることから、「二拍」における挿入句は、無意識に講釈を模したものではなく、かなり意識的に用いられていたと考えられる。「二拍」における挿入句は、凌濛初の創作志向を知る上でも、読み物としての小説における挿入句の存在意義を探る上でも、絶好の材料といえるだろう。

「二拍」の挿入句についてはすでに研究があり、たとえば荒木猛氏は入矢氏の論考をふまえた上で「二拍」の挿入句を分類し、散文部分で言い足りない部分を補足して描写する機能、読者をじらして次の事態へ期待を抱

1 入矢義高「話本の性格について」(『東方學報』第12冊第3分冊、東方文化研究所、1941.12)

2 増田渉「話本」ということについて：通説（あるいは定説）への疑問」(『人文研究』16号5巻、大阪市立大学文学部、1965.8)

3 鈴木陽一「明清の短編小説における「語り」について」(『中国古典小説研究』第7号、2002.3)

かせる間の機能、先行きを暗示させる機能があるという。⁴これはむしろ白話小説における挿入句共通の機能であり、また芸能の場における聴衆に対する効果との違いはさほど感じられない。しかし一方で、梁冬麗氏は「二拍」収録の各作品が「冒頭の挿入句・講釈→入話→つなぎの挿入句・講釈→正文→末尾の挿入句・講釈」という固定的な形式で構成され、挿入句が必要不可欠な要素として定着していることを指摘する。更に「二拍」は教導的な色合いが「三言」以上に濃いため、冒頭・つなぎ・末尾の三箇所挿入句も道徳的訓戒を内容とするものが多いという。⁵あくまでも三箇所挿入句に限って言及したものながら、「二拍」の挿入句には「二拍」ならではの特徴があることがうかがえる。

しかし、従来の指摘は「二拍」の挿入句を網羅したものではなく、特徴的な挿入句について述べているため、「二拍」の挿入句の全体像は未だ曖昧模糊としている。そこで本論では「二拍」における挿入句を内容と配置位置によって分類し、より俯瞰的に分析することを試みる。尚、テキストについてはゆまに書房「白話小説三言二拍」所収『初刻拍案驚奇』一～三卷（1986年）及び『二刻拍案驚奇』（1985年）を用いる。

一、凌濛初の挿入句に対する認識

凌濛初は『初刻』「凡例」第三項に次のようにいう。

小説中詩詞等類，謂之蒜酪。強半出自新構，間有采用舊者，取一時切景而及之。亦小説家舊例，勿嫌剽竊。

小説の中の詩詞等の類は、「蒜酪」のようなものである。大半は新しく作ったものであるが、時折古い作品を採用し、一時の情景にあったものを選んであてた。これも小説家の慣例であるので、剽竊を嫌わないでいただきたい。

わざわざ「凡例」で挙げているからには、小説中の挿入句に価値を見出し

4 荒木猛「短篇白話小説における韻文の機能とその展開」（『信大史学』第4号、信大史学会、1979.9）

5 梁冬麗『話本小说与诗词关系研究』第一章「话本小说体制演化与诗词的引入」、中国社会科学出版社、2003。

ていたことは明らかであるが、文中に出てくる「蒜酪」という語の意味には諸説あり、解釈が定まっていない。直接にはニンニクやチーズ、或いは酢⁶のような薬味・調味料を指す語だが、ここでは何を意味しているのだろうか。

明・何良俊の『四友齋叢説』で高明の『琵琶記』を批評する際にこれと同一の語が用いられており、次のようにいう。

高則成才藻富麗，如琵琶記長空萬里，是一篇好賦，豈詞曲能盡之。然既謂之曲須要蒜酪，而此曲全無。正如王公大人之席馳峯熊掌肥腍盈前，而無蔬笋蜆蛤，所欠者風味耳。

高則成は文才に富んでおり、琵琶記の「長空萬里」の如きは大変よい賦で、どうして詞曲でこれほどのものができようか。しかし曲には「蒜酪」が必要であるのに、この曲には全くない。まるで王公大人の宴席でラクダの背肉・熊の掌のような珍味がたっぷりと前に並んでいるのに、野菜・筍・蜆・蛤がないかの如く、風味が欠けているのである。⁷

ここで「蒜酪」は豪華な食事において必要不可欠な副菜に例えられ、「風味」とも言い換えられている。これは曲を批評して言ったものだが、類似の用例は他にあまり見られず、凌濛初がこの記述を念頭において「凡例」に「蒜酪」という語を用いたということも十分考えられる。たとえそうでなかったとしても、小説中に詩詞等の類がなければ小説は味気ないものになると述べたものと考えるのが自然ではなかろうか。凌濛初にとって、小説中の挿入句はなくてはならない存在だったことが明示されているのである。

小説中の挿入句の重要性を指摘したのは、凌濛初だけではない。たとえば胡應麟（1551～1602）は、『水滸伝』が出版される際、出版業者が挿入句を一括して削除したことについて、出版業者の姿勢を非難している。⁸

6 Mei CHUN 「Garlic and Vinegar: The Narrative Significance of Verse in “The Pearl Shirt Reencountered”」 (『Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)』, Vol. 31 2009.12)

7 何良俊『四友齋叢説』（百部叢書集成 16、藝文印書館、1966）卷三十七「詞曲」。

8 胡應麟『少室山房筆叢』（中華書局、1958）卷四十一「辛部 莊嶽妻談下」に「此

類似的主張が李卓吾（1527～1602）ら複数の文人に見られ、凌濛初の「凡例」における記述はその系譜に連なるものといえる。⁹ 本来、小説中の挿入句の多くは物語の筋とは関係が薄く、物語を読む上では不必要なものであった。だからこそ出版の際に業者に削除されてしまうこともあったのである。それでも挿入句が存在し得た背景には、小説中の挿入句に価値を見出そうとする凌濛初ら文人の存在があったはずである。

また、旧作を引用したものもあると断つてはいるものの、半分以上の詩詞韻文を新たに創作したと述べていることも注目に値する。というのも、「中国の講談においては適宜詩を挿入するのが原則だが、講談師は詩を創作することはできない、またはしないと言われる。つまり詩だけは出来合いのものが要求される」¹⁰ のであり、これらの詩は「物語の真実性を立証」¹¹ するために引用されるものだからである。しかし「二拍」は講釈を模した形式を用いているにもかかわらず、挿入される詩詞韻文も創作物だと表明している。「二拍」における挿入句は、芸能としての講釈における挿入句とは明らかに性質を異にするのである。更に、剽窃を嫌わないでほしい、と読者に呼びかけており、挿入句が創作物の一部であるという認識は、当時一般に広く共有されていたといつてよいだろう。

二、『初・二刻拍案驚奇』における挿入句概観

書所載四六語甚厭觀，蓋主為俗人說不得不爾。余二十年前所見水滸傳本尚極足尋味，十數載來，為閩中坊賈刊落，止錄事實，中間游詞餘韻，神情寄韻處，一概刪之，幾不堪覆瓿…」と見える。

9 赵义山『明代小说寄生词曲研究』（商务印书馆、2013）「绪论」及び第一章「明代小说的散韵结合与明代社会文化背景」。

10 小松謙『「現実」の浮上—「せりふ」と「描写」の中国文学史—』（汲古書院、2007）「第六章 白話文学の確立」192頁。

11 金丸邦三「宋代小説話本の形式について」（『東京外国語大学論集』第15号、東京外国語大学、1967.3 58頁）。

(表1)『初刻』における挿入句の数量

巻	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
挿入句	6	7	6	4	4	5	3	9	5	10
巻	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
挿入句	13	4	4	4	4	9	10	8	5	17
巻	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
挿入句	8	8	8	9	10	6	9	15	12	8
巻	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
挿入句	11	9	11	9	9	7	7	4	8	15

(表2)『二刻』における挿入句の数量

巻	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
挿入句	8	9	10	10	9	12	10	8	11	6
巻	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
挿入句	10	9	6	14	10	6	19	10	15	7
巻	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
挿入句	9	7		8	8	7	18	10	9	8
巻	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
挿入句	7	10	8	15	9	11	10	11	12	

まず「挿入句」という言葉の定義を明らかにしておきたい。「二拍」にみられる挿入句には、他の白話小説同様、五言・七言の詩句や四六駢儷体に似た美文等様々な形式が混在しており、凌濛初が「凡例」で「詩詞等類」といったとき、具体的に何を指していたかは不明である。しかし、「二拍」の版本を見ると、『初刻』、『二刻』とも詩詞・美文・対句等が改行され数字下げて印刷されており、散文と区別がなされている。おそらく凌濛初のいう「詩詞等類」と大きく乖離したものではあるまい。本論ではここから裁判の判決文や書状の引用、項目の箇条書き等を除外したものを「挿入句」とみなして考察する。（一部、挿入句とみなすべきか判断に迷うもの、或いは挿入句らしい形式だが改行されていないものもあるが、ごく少数である。）表1及び表2に『初刻』40作品、『二刻』38作品（巻二十三は『初刻』巻二十三と同じ、巻四十は戯曲であるため除外。）についてこの定義に基

づいた各巻の挿入句数を示した。

まず全体を見ると、『初刻』では合計 320、各巻平均約 8、『二刻』では合計 376、各巻平均約 10 の挿入句が用いられている。これは同時代の他の短篇白話小説集と比べると、少ない部類に入る。たとえば『清平山堂話本』では平均約 14、「三言」では平均約 15 から 18、或いは『西湖二集』では平均約 13 の挿入句が用いられている。¹²

一方、各巻の挿入句数を見ると最小 3、最大 19 と作品によって大きく隔たりがあることも見て取れる。「二拍」全体を通して平均的に挿入句を用いているというよりも、作品ごとにばらつきがあると理解すべきであろう。

また、『初刻』と『二刻』を比べると挿入句数が増加していることが注目される。各巻ごとの挿入句数を見ても、『初刻』では挿入句が 5 以下のものが全体の四分の一を占めているのに対し、『二拍』では挿入句が 5 以下のものは皆無である。『初刻』から『二刻』へ平均的に挿入句の利用が増えているのである。

三、挿入句の種類と内容

挿入句はその配置位置によって、物語の外におかれるものと、物語の中におかれるものに二分できる。

物語の外の挿入句とは、入話・正文の前後におかれるものである。先に述べたように「二拍」所収の各作品は「冒頭の挿入句・講釈 → 入話 → つなぎの挿入句・講釈 → 正文 → 末尾の挿入句・講釈」という固定的な形式で構成されており、冒頭・つなぎ・末尾の三箇所の挿入句がほぼ全ての作品に用いられている。

一方、物語の中の挿入句は挿入句の詠み手によって作中人物が詠むも

12 梁冬麗氏前掲書「附录 3 话本小说诗词体裁、数量」に各小説集について形式ごとの挿入句数が示されている。但し挿入句の総数は『初刻』計 329 個、『二刻』計 372 個と本論の統計と僅かに異なる。挿入句の定義の違いによるもの、特に形式が特殊なものを含めるか否かの判断によるものと推測され、大きな違いは認められないため、比較に用いた。

のと、語り手である講釈師が詠むものに分けられる。そして語り手が詠むものは、更に風景や人物の描写のために用いるもの、物語中の状況について述べるものの二種類に区別できる。本論では、以下の順序でそれぞれの挿入句の数量と内容について見ていく。

(一) 物語の外の挿入句

- ・冒頭の挿入句
- ・つなぎの挿入句
- ・末尾の挿入句

(二) 物語の中の挿入句

① 作中人物の発言や作品としての挿入句

② 語り手による挿入句

- ・風景や人物を描写する挿入句
- ・物語中の状況について述べる挿入句

(一) 物語の外の挿入句

「二拍」の語り手は講釈師であることが暗黙の了解であり、作品の所々に講釈師が登場し、聴衆に語りかけたり、聴衆と会話をしたりする。特に冒頭・つなぎ・末尾の三箇所には講釈師が自分の考えや物語の紹介等、自らの言葉で読者に話しかける「講釈」を挟むことが多く、物語の外の挿入句はその講釈の一部である。一部例外はあるが、物語の外の挿入句は冒頭・つなぎ・末尾の三箇所です話・正文共通の主題を繰り返す、二つの物語を一つにまとめあげる役割をもつ。また同時に「二拍」各作品は道徳的な主題をもち、それが作中で何度も示されていることが「凡例」に示されており、物語の外の挿入句は明らかにそのために活用されている。

・冒頭の挿入句

冒頭の挿入句は『初刻』40作品、『二刻』38作品全てに用いられている。『初刻』巻二十八のみ二つの詩が並べられているが、その他は全て一つずつ挿入句がおかれている。(『二刻』巻四は例外的で、物語性の強い長めの書状が冒頭の挿入句のあるべき位置におかれる。しかし他の作品全てに挿入句

があること、それらは必ずしも韻文ではないこと、またこの書状には主題となる教訓が示され、直後の講釈でもそれが繰り返されていることを考えると、この書状も挿入句としておかれたと考えるほうが自然であろう。)形式は、七言絶句が過半数を占めるほか、八言・六言・五言等絶句形式がほとんどである。『二刻』では七言絶句三割程に減り、代わりに詞曲を用いる例が二割程を占めるようになるものの、依然として八言・七言・六言・五言・四言等の絶句形式が半数以上を占める。

冒頭の挿入句には、たいてい物語の主題が示される。同時代の「三言」や『西湖二集』では、物語の主人公が詠んだ詩詞や、物語の舞台を詠む詩詞を冒頭の挿入句としておき、物語を始めるきっかけを提供する例が多く見られた。この場合、冒頭の挿入句は詩詞そのものの美しさを鑑賞すべきもの、或いは作品に典雅な雰囲気を醸成するためのものであろう。こうした挿入句は「二拍」にもあり、たとえば『初刻』巻二十四では入話の舞台である燕子磯について詠んだ劉禹錫の詩を冒頭においているが、物語の舞台となる場所を詠んだ詩であるというだけで、物語と直接の関係はない。しかしこうした単なる導入にすぎない冒頭の挿入句は、「二拍」では一部の例外を除いて見られない。むしろ、韻文の美しさとは無縁の、平易な表現で主題となる教訓を語る挿入句、しかも物語に即して新たに作られたと思しき挿入句がほとんどである。たとえば『初刻』巻二の冒頭の挿入句は

自古人心不同，盡道有如其面。

假饒容貌無差，畢竟心腸難變。

古より人の心は異なり、顔が異なるのと同じことと誰もが言う。

たとえ容貌がそっくりでも、畢竟心根は変えがたい。

といい、直後に次のような散文の講釈がある。

話說人生只有面貌最是不同。蓋因各父母所生，千支萬派，那能勾一模一樣的？就是同父合母的兄弟，同胞雙生的兒子，道是相像得緊，畢竟仔細看來，自有些少不同去處。却又作怪，儘有途路各別，毫無干涉的人，驀地有人生得一般無二，假充得真的。從來正書上面說，孔子貌似陽虎，以致匡人之圍，是惡人像了聖人。傳奇上邊說，周堅死替趙朔，以解下宮之難，是賤人像了貴人，是個解不得的道理。

人の最も異なるものが顔だといいます。それぞれの父母から生まれ、何千何万ものに枝分かれしているのですから、まったく同じ顔などありえましょうか。同じ父母に生まれた兄弟や双子の息子で、よく似ていると言っても、細かく見れば少しは違うところがあるものです。しかしおかしなことに、出自も異なる全く関係のない人なのに、そっくりで見分けがつかないことがあります。昔から経史にも、孔子の顔が陽虎に似ていたことから、匡人に取り囲まれた話が載っていますが、これは悪人が聖人に似ていた例です。伝奇にも周堅が趙朔の代わりに死んで下宮の難を救った話がありますが¹³、これは賤人が貴人に似ていた例で、解せないことであります。

ここでは冒頭の、挿入句で述べた主題の内容を直後の散文で典故等を用いることによって、更に詳しく説明する形になっている。冒頭の挿入句が直後の散文による講釈を要約したものであるといってもよい。これは「二拍」における冒頭の挿入句と講釈の関係をよく示した典型例で、大半の作品が同じように、平易で簡潔な挿入句及びそれと同じ内容を詳しく説明する講釈を入話の前において主題を示している。

一方、講釈なしで挿入句のみがおかれている作品もある。散文による講釈がある場合と比べて、詳しさはなく、あくまでも簡潔なものであるが、読者に主題を伝えるには十分な内容と明解さを有している。韻文の形を用いているにもかかわらず、平易でわかりやすいメッセージ性をもっているのが、「二拍」の物語の外の挿入句の大きな特徴である。

尚、冒頭の挿入句の直後の講釈の中に挿入句が用いられていることもある。『初刻』では3作品挿入句数3、『二刻』では1作品挿入句数2と極めて少ないが、いずれも論証の一部として使われている。講釈は冒頭の挿入句と同じ内容を散文で述べたものであるから、その中で用いられる挿入句も、自ずから物語の主題を繰り返している。

13 下宮の難とは、春秋時代晋の將軍屠岸賈が趙一族を皆殺しにしようとした事件で、それを扱った元雜劇「趙氏故事」が有名。但し周堅が登場するのは『六十種曲』中の『八義記』第二十一齣「周堅替死」で、趙朔に容貌が似ていることを利用して身代わりとなって死ぬ。

・つなぎの挿入句

つなぎの挿入句とは、入話と正文の間におかれる挿入句である。冒頭の挿入句や講釈のあとで比較的短い入話が語られ、続いて正文に入るわけだが、入話と正文を自然につなぐために語り手が登場する。散文の講釈と挿入句の両方があることもあれば、挿入句だけがおかれていることもある。また、入話がいくつもある作品（たとえば『初刻』巻四十）もあり、そういった場合には、個々の入話のあとにそれぞれ挿入句がおかれている。複数の物語を一つの作品につなげるためのつなぎ目でもあり、同時に境界を示す目印のような存在なのである。

つなぎの挿入句もほぼ全ての作品に用いられ、『初刻』では40作品中36作品、『二刻』では38作品全てで用いられている。個数や形式は冒頭の挿入句と同じく各作品一つずつであり、七言を主とする絶句形式が多い。『初刻』巻七、十三、十八、十九の4作品はつなぎの挿入句がないが、巻七、十八に挿入句がないのは、明確な入話がないためである。巻十九も同様だが、こちらは正文と似た話をいくつも紹介する講釈のあとに挿入句がおかれ、「而今更説」という正文の導入があるので、他の入話とは性質が異なるものの、つなぎの挿入句らしきものがおかれている。巻十三については改行して字数を下げて印刷されている挿入句はないものの、入話の最後に「這叫做改過自新、皇天必宥」（傍線筆者）とあり、その後で「如今再説…」と正文への導入があるので、これがつなぎの挿入句に当たる対句とも考えられる。

また、主題を繰り返して述べること、散文に近い平易な表現、という点では冒頭の挿入句と同じだが、つなぎの挿入句にはそれに加えて正文のあらすじを示す役割もある。たとえば先ほど冒頭の挿入句の例に挙げた『初刻』巻二のつなぎの講釈と挿入句は次のようなものである。

只爲一個容顏廝像，一時骨肉舊人都認不出來。若非太后復還，到底被他瞞過，那個再有疑心的？就是死在太后未還之先，也是他便宜多了。天理不容，自然敗露。今日再說一個容貌廝像，弄出好些奸巧希奇的一場官司來。正是，

自古唯傳伯仲偕，誰知異地巧安排。

試看一樣滴珠面，惟有人心再不諧。

ただ顔が似ていたというだけで、一時は身内や旧知の人にも見破られなかったのです。もしも太后が戻らなかったら、最後まで騙され続け、誰も疑わなかったことでしょう。或いは太后が戻る前に死んでいれば、どれだけよかったことでしょう。天理は許さず、やはりばれてしまいました。今日はもう一つ顔が似ていたことで、ずる賢く珍しい裁判沙汰になったお話をしましょう。全くもって、

昔から兄弟が似ているとは言われていたが、離れた土地で偶然があるとは誰が知っていたでしょう。

見た目は同じ滴珠の顔でも、人の心だけは同じではない。

というものです。

詩に出てくる「滴珠」は正文の登場人物の名である。具体的な内容は詳しく示されていないが、離れた土地、心だけは異なる、などまったく離れた土地に同じ顔をした女性が二人存在するという正文の内容をほのめかす内容になっている。

正文の導入ではなく、入話を総括する挿入句もある。たとえば『初刻』巻十一には入話を総括する挿入句と正文を導入する挿入句の両方があり、次のようにいう。

… 嗚呼哀哉。有詩爲證。

鬚臉閻王本認真，殺人償命在當身。

暗中假換天難騙，堪笑多謀鄒老人。

前邊說的人命是將眞作假的了，如今再說一個將假作眞的，只為些些小事，被奸人暗算，弄出天大一場禍來。若非天道昭昭，險些兒死於非命。正是，

福善禍淫，昭彰天理。

欲害他人，先傷自己。

話說國朝成化年間 …

… 哀しいかな亡くなってしまった。証として詩がある。

髭面の閻魔様はもともと真面目で、人を殺したら身をもって償うことになる。

こっそりすり替わっても天は騙し難い、はかりごとをめぐらせた鄒老人には笑ってしまう。

先に話した人の運命は真を嘘にしたもの、これから話すのは嘘を真にした話、ほんの些細なことだったのに、影で悪者に算段されたせいで、大きな災いになってしまった話です。もし天道があらたかでなければ、もう少しで非業の死を遂げるところだったのです。全くもって、善人には福、悪人には禍がもたらされる、天の理は明らか。

他人を害しようとするれば、先に自分が傷つく。

というものです。

本朝の成化年間のことです …

一つ目の挿入句が入話を総括し、二つ目の挿入句が正文の内容を暗示している。一つ目の挿入句に出てくる「鄒老人」は入話の登場人物であり、具体的な物語の内容を引いて主題と関連付けている。また二つ目の挿入句は先に挙げた例と同様に、物語の結末を暗示すると同時に、主題を述べている。つなぎの挿入句は冒頭の挿入句と同じように主題を繰り返すのみならず、物語の内容そのものを読み込み、物語をまとめたり、予告したりという役割をもっているのである。

但し、入話の総括に詩が用いられる例は少数である。「二拍」が手本とした「三言」でもつなぎの挿入句がおかれる作品が多くあったが、「三言」の場合は主として入話の総括に用いられていた。それが、「二拍」ではほとんどが正文のあらすじを織り込んだ導入になっている。「二拍」は、挿入句や入話等本来の作品の核となる正文以外の要素が充実していることが大きな特徴である。しかし、つぶさにみればどの要素もあくまでも正文を引き立たせる脇役として存在し、講釈師の語りによって一つにまとめあげられている。つなぎの挿入句が入話の総括ではなく、正文の導入に用いられることが多いのも、各作品を正文中心に構成するという作者の意識の表れであろう。

・ 末尾の挿入句

末尾の挿入句は『初刻』、『二刻』とも全作品におかれている。さきに冒頭・

つなぎの挿入句は双方ともに、七言絶句を中心とした絶句形式が多いこと、平易な表現が用いられていること、物語の主題を示すために用いられることを述べたが、この三つの特徴は末尾の挿入句にも当てはまる。但し、末尾の挿入句には通常、正文の内容が詠み込まれ、全体を総括する役割もっている。たとえば冒頭・つなぎの挿入句の例にも挙げた『初刻』巻二の末尾には、

一様良家走歧路，又同歧路轉良家。

面龐怪道能相似，相法看來也不差。

同じような良家の娘が分かれ道を行き、また同じように分かれ道を行き良家に戻る。

それもそのはず顔は瓜二つ、どうやら人相見もあながち的外れではないようだ。

という挿入句がある。これは二人のそっくりな女性が故あってふたりとも妾や妓女に身を落とし、そしてまた偶然が重なって二人ともそこからぬけだすという正文の内容をふまえたものである。正文の内容を具体的に読み込み、顔がそっくりという入話と正文共通の主題を、冒頭・つなぎの挿入句に続いて再度繰り返している。

このように、冒頭・つなぎ・末尾の三箇所の挿入句はいずれも物語の主題を繰り返すため、結果として同じ内容が繰り返される。そうして挿入句によって主題を強調することで本来別個の物語である入話・正文という複数の物語に一つの作品としての一体感が生まれている。物語の外の挿入句は複数の物語を内包する作品をまとめあげるための重要な要素なのである。

(二) 物語の中の挿入句

物語の中の挿入句とは、入話及び正文の中で用いられる挿入句である。入話に用いられる挿入句は正文に用いられる挿入句と比べて圧倒的に少なく、正文の『初刻』163、『二刻』226 に対し、『初刻』13『二刻』14 しかない。これもまた、つなぎの挿入句が入話の総括ではなく正文の導入に用いられるよう変化していたのと同様、正文以外はあくまでも脇役であるという意

識を反映したものと見られる。

①作中人物の発言や作品としての挿入句

物語の内外を問わず、挿入句は語り手である講釈師の語りの一部として存在するが、例外が、作中人物の発言や作品として用いられる挿入句である。語りの一部としておかれる挿入句は、語り手の視点から詠まれたものであり、語り手や読者と同じ次元に存在する。しかし、作中人物の発言や作品として用いられる挿入句は、物語中に実在している。

たとえば『初刻』巻九には次のような例が見られる。

遂對拜住道、「足下喜看鞦韆，何不以此爲題，賦『菩薩蠻』一調？老夫要請教則個。」拜住請筆硯出來，一揮而就。詞曰…

そこで拜住に向かって言いました。「もしも鞦韆を見るのがお好きなら、これを題にしてひとつ「菩薩蠻」の調べに寄せて詞を作ってみてはいかがでしょう。ぜひ私めに教えていただきたく存じます。」拜住

は筆と硯を出させて、一気に書き上げました。その詞にいわく…。

こうした挿入句では、物語を読むと同時に詩詞韻文を鑑賞する楽しみをも読者に提供しているといつてよいだろう。実在の詩詞をそのまま引用した例も多く、この場面も詞の引用を含めて元々あった物語を翻案したものである。

しかしこの挿入句には詩詞を作成する能力や性格をもつ登場人物が必要で、『初刻』16作品計28、『二刻』15作品計38と特定の作品にしか出てこない。登場人物に語り手の思いを重ね合わせたような複雑な挿入句、たとえば民衆の謠言として登場人物を誘う挿入句等がまれに見られるものの、語り手である講釈師の詠む挿入句と登場人物の詠む挿入句は明確に区別されている。

②語り手による挿入句

作中人物が発する挿入句以外は、物語の中にあっても、物語の外の挿入句と同様、語り手によって詠まれるものである。この種の挿入句は前述の通り、風景や人物を描写する挿入句と物語の状況を説明したり批評したり

する挿入句に大別できる。

・風景や人物を描写する挿入句

風景や人物を描写する挿入句は、通常「只見」、「但見」等に導かれ、作中に実在する風景や人物、情景などを描写する。形式は、大多数が美文で、詞曲を用いた例も散見される。一方、絶句・律詩等の齊言句はほとんど見られない。例外はあるものの、風景や人物の描写には美文や詞曲を用いるという原則は「二拍」全体で一貫しており、白話小説の伝統を受け継いでいる。用例数は『初刻』28作品計55、『二刻』29作品計55である。

物語の外の挿入句とは異なり、むしろ韻文らしさを活かし、色々な典故を織り込んだ難解なものが多いのも特徴である。内容も具体性がなく、抽象的且つ類型的である。たとえば『初刻』巻一では、立派なミカンを主人公が見つけた場面で次のようにいう。

只見滿街上簍籃內盛著賣的，

紅如噴火，巨若懸星。皮未皺，尚有餘酸，霜未降，不可多得。元殊蘇井諸家樹，亦非李氏千頭奴。較廣似曰難兄，比福亦云具體。

乃是太湖中有一洞庭山，地煖土肥，與閩廣無異。所以廣橘福橘，播名天下，洞庭有一樣橘樹，絕與他相似，顏色正同，香氣亦同。

通りのあちこちでかごに山盛りになって売られているのは、

火を噴くように赤く、空に懸かる星のように大きい。皮がまだひびわれないうちは、まだ酸っぱさが残り、霜が降りないうちは、あまり収穫できない。蘇耽の井戸の中に植えられた木¹⁴ではないし、李衡が植えた千本の木¹⁵でもない。広州産に勝るとは言いがたいが、福州産と比べても見劣りしない。

というものです。太湖の中には洞底山があり、地が暖かく土が肥えていて、閩南や広州と変わりません。故に広州ミカンや福州ミカンが天

14 葛洪『神仙傳』巻九「蘇仙公」に、蘇耽が植えた木の葉と井戸の水で流行病が治った話が載せられている。

15 『三國志』『呉志』巻三「孫休傳」の裴松之注に『襄陽記』が引かれ、李衡が子孫に残す財産として千本の橘を植えたことが載せられている。

下に名を知られているように、洞庭にも同じようにミカンの木があって、それらと全くそっくり、色も同じで香りも同じです。

四、四、三、四、三、四、七、七、六、六、と規則的な字数が並び、明らかに周囲の散文とは異なる文語調の美文が挿入されている。しかし典故を用いるなどして複雑にしているだけで、物語の内容と直接の関係をもたない抽象的な内容である。あくまでも売られているミカンがすばらしいものであるという印象を読者に持たせることさえできればそれでよかったのであろう。付言すれば、ミカンの描写であるということは一切示されておらず、挿入句の中に並んだ典故をたどって推理するような楽しみもある。こうした遊び心が見られる挿入句も少なくない。

人物の描写も同様に抽象的である。『初刻』巻十では青年の学問のある様を評して「他十二歳上就遊庠的，養成一肚皮的學問（彼は十二歳で早くも秀才になり、腹いっぱいの学問を身につけた）」と言い、

眞個是，

才過子建，貌賽潘安。胸中博覽五車，腹内廣羅千古。他日必爲攀桂客，目前尚作採芹人。

全くもって、

才は子建に勝り、容貌は潘安と争う。胸の中には車五台分の知識があり、腹の中には長い歴史が網羅されている。他日必ず科擧に及第したいが、今のところはまだ秀才の身の上。

というものです。

と続ける。こちらにも典故を交えてそれらしい言葉を並べているものの、具体性に欠ける。風景や人物の描写に用いられる挿入句は、読者の脳裏にそれらしい雰囲気を感じ浮かべさせることさえできればそれでよかったのである。その好例が『二拍』巻三にあり、ある美しい女性の描写に次のような挿入句が用いられる。

那女子生得如何？

聞道雙街鳳帶，不妨單著蛟綃。夜香知與阿誰燒，悵望水沉煙裊。雲鬢風前絲捲，玉顏醉裡紅潮。莫教空度可憐宵，月與佳人共僚。

調寄西江月

その女性の姿やいかに？

鳳凰は二羽で一本の綬帯を銜えるというのが、私は一人美しい鮫綃を羽織る。夜の香は誰のために焚いているのでしょうか。ただぼんやりと水沈香の煙がたなびくのを眺めやる。髪が風に巻かれ、美しいかんばせは酔いでほんのり赤くなっています。すてきな夜を一人寂しく過ごさせないでください。月も佳人もいずれも麗しいのですよ。

西江月の調べに寄せて

実はこの詞は作中に明記されていないものの蘇軾の作として『東坡詞』に載せられており、『金瓶梅』第八十二回の冒頭にも一部字句を改めたものが用いられている。¹⁶『初刻』『凡例』で述べられた旧作を流用した例である。たしかに物語の中でも香を焚いているので全く関連がないわけではないが、仏様に香を焚いている場面で、詞の内容とはかなり異なる。情景の描写がかなり類型的なものであったことがよく示されている。

風景や人物の描写に用いられる挿入句は、典故を多用する等、物語の外の挿入句とは異なる難解なものが多い。先に挙げた例で言えば、ミカンがすばらしいこと、女性が美しいこと、等印象が伝わりさえすればよいのであって、必ずしもじっくり読むわけではない。風景や人物の描写が他の作品と重複していて個性に欠けることは白話小説、とりわけ初期の作品に強く見られる特徴¹⁷であり、「二拍」もまたその域から脱することができていないようである。しかしそれでも「二拍」においては、物語から逸脱した挿入句は見られず、自作と思われる挿入句が多く、挿入句と物語に一体感があることは付け加えておきたい。

同じく目に見える情景を描いたものとして、性的な描写に用いられる挿入句がある。こちらも目に見える情景の描写と同じく、ほとんどが美文で表現される。表現する対象はやや異なるものの、内容に重きがおかれず、

16 『東坡詞』では「絲」を「綠」に作る。万曆四十二年の陳仁錫の序をもつ『類編箋釋續選草堂詩餘』はこの詞を「佳人」という題で卷一に収録し、『初刻』同様「絲」に作る。或いはここから引用したものであるかもしれない。

17 入矢義高氏前掲論文及び張勇『元明小説発展研究——以人物描写为中心』（復旦大学出版社、2003）「第一章 以情節描写为中心的階段」。

雰囲気醸成するという性質に変わりはない。官能的な雰囲気を生み出すと同時に、低俗な内容をカモフラージュするためのものであろう。この種類の挿入句は、性的な場面にのみ用いられるため、用例は『初刻』6作品計8、『二刻』8作品計9である。

・物語中の状況について述べる挿入句

この種類の挿入句は、語り手である講釈師の視点から物語中の状況について述べるもので、物語中の状況や登場人物の心理について述べたり、俯瞰的な視点から批評を加えたりする。形式は風景や人物の描写に用いられたものとは逆に、主に絶句・対句等字数の揃った斉言句が用いられ、「正是」、「却似」、「有詩爲證」等の語に導かれる。風景描写に用いられたような長さのある美文や詞曲等はほとんど用いられない。

内容は、物語の状況を物語外の視点からとらえたもので、物語の語り手である講釈師のセリフととることができる。韻文の形式をとってはいるものの、ほとんど散文のような語り口調が特徴である。たとえば『二刻』巻四では登場人物の行動を評して、

有詩曰、

私心只欲蔑天親，反把家財送別人。

何不家庭略相讓，自然忿怒變歡欣。

次のような詩があります。

血を分けた親族を蔑ろにし、家財を他人にやってしまうとは。

家族で多少譲り合えば、怒りも楽しみに変わるものを。

という挿入句がある。こういった挿入句を度々物語に挟むことで、講釈師の意見を表明し、読者に講釈師と同じ視点をもたせることができる。散文で語られる物語の中に、韻文という異なる文体を入れることで、講釈師のセリフを滑りこませ、より臨場感のある語りが実現しているのではないだろうか。

こういった挿入句はたとえば「三言」等他の作品集にも見られる。しかし「三言」の場合韻文としての性格が強く、難解で一読しただけでは意味がわからないようなものも少なくない。その点、「二拍」では口語に近い

口調で、内容も単純明解なものがほとんどである。わかりやすい挿入句であればあるほど、読者は語り手と同じ価値観を共有しながら物語を読み進めていくだろう。韻文の形はとっているものの、これらの挿入句は講釈師から読者への呼びかけのようなものではないだろうか。ある意味、挿入句は読者を語り手に引き寄せるための役割を果たしているのである。

寺村政男氏は、「看官聽說」や「看官」、「説話的」等の言葉を用いて講釈師が作品中に登場する頻度が「三言」から「二拍」へ増加の傾向にあることを指摘する。挿入句の活用もまた同様の傾向の表れとは考えられまいだろうか。その証拠に、「看官」、「説話的」等で始まる講釈師のセリフと、物語中の状況を述べる挿入句は、内容も似通っている。寺村氏は『金瓶梅詞話』における前者の役割を「説明の文」と「批判の文」に大別して細かく分類しているが、その内容は「文中の寓意の説明」、「登場人物の心理説明」、「後の回に起こる出来事の説明」、「女性」批判、「三姑六婆及び僧・道士」批判、「政治」批判など、ほとんど「二拍」の物語中の状況を述べる挿入句の内容と一致している。¹⁸ 形式や表現の面から見て、この種類の挿入句は物語外部の冒頭・つなぎ・末尾の三箇所用いられた挿入句と類似の性質を持っており、いずれも「看官」、「説話的」で始まる文と同じように、講釈師のセリフを挟むための手段として活用されていたのではなかろうか。

しかも、散文ではなく挿入句を用いる利点もあったはずである。繰り返すように、「二拍」は全 78 作品それぞれに教訓めいた主題を設定し、講釈師が作中に度々登場してその主題を強調することで、複数の物語に一つの作品としてのまとまりをもたせている。しかし、「二拍」全体を通して見ると同じ主題が何度も重複して出てきているし、そもそも使い古されて新奇さに欠ける教訓も少なくない。そうした主題を散文で何度も繰り返すためのバリエーションを作るのは根気のいることであろうし、何より読者を

18 寺村政男「『金瓶梅詞話』における作者介入文 — 看官聽說考 —」（『中國文學研究』第 2 期、早稲田大學中國文學會、1967.12）、岡崎由美「看官・説話的・開場戯 — 書かれた物語のプレゼンテーションをめぐる —」（『中國文學研究』第 18 期、早稲田大學中國文學會、1992.12）。

飽きさせる。李漁『十二樓』の「奉先樓」にある「ご覧のみなさんの中には色恋物が好きで因果応報の話なんて聞きたくないという人もいらっしゃるでしょうが、「陰鷲」の二字で興味を失って、珍しい小説を見もしないというのではいけません。(看官裡面盡有喜說風情厭聞果報的，不可被陰鷲二字阻了興頭，置新奇小説而不看也。)」¹⁹という言葉が示すように、あからさまな説教臭さは読者に敬遠されがちなのである。その点、挿入句は文字数も少なく、簡潔に要点を示すことができる上、物語内の要素を織り込む等、比較的容易に多くのバリエーションを作ることができる。何度も同じ教訓を繰り返しても、さほどくどさを感じさせずに済むという効果もあったのではないだろうか。

尚、類似の挿入句として対句も見られる。対句の場合には、物語内の具体的な事象に対して評価を下すというよりも、様々な作品で使われる常套句が多く、たとえば「善惡到頭終有報，只爭來早與來遲。(善惡には必ず報いが来る、ただ来るのが早いか遅いかの違いだ)」という対句は『初刻』巻十一、三十四、『二刻』二十八の3作品に見られ、同じものが『元曲選』、『西遊記』、『警世通言』、『醒世恒言』等にもある。²⁰ いわばことわざのようなものである。

但しこの対句に関しては、必ずしも改行して字数下げで印刷されるわけではなく、傍点が付されているのみのものもある。これを見るに対句は他の美文や詩詞と比べて散文に近く、明確な区別がない。絶句や詞曲、美文等散文と明らかに違う挿入句とは性質が異なるようだ。

この挿入句に関しては、『二刻』で使用頻度が著しく増えていることにも注目したい。『初刻』と『二刻』を比較すると、『初刻』27作品69に対し、『二刻』37作品計124で、差は55、半数近く増加している。前述の通り、『初刻』と『二刻』を比べると挿入句数は320から376へと全体で56の増加が見られた。物語内に用いられる挿入句も、作中人物の発言や作品としての挿入句や風景・人物を描写する挿入句の数量にはほとんど増減が見ら

19 李漁『覺世名言十二樓』(會成堂、順治15年序)

20 荒木猛「話本中の「常套句」について」(『函館大学論究』第16輯、函館大学、1983.3)

れないため、物語の状況を述べる挿入句の増加は顕著な現象であるといえよう。

四、挿入句の利用方法へのこだわり

「二拍」の作品は、それぞれ既存の物語を改変したもので、中には元の物語の字句を改めただけで、ほとんど変更を加えていないものもあるが、韻文に関していえば、かなり凌濛初の手が加えられているように見受けられる。物語の改変度合いが小さいものに、戯曲を翻案した作品がある。たとえば『初刻』巻三十三、三十五、三十八は『元曲選』に収録される戯曲を翻案したものであり、あらずじはそのまま、字句をそのまま用いた部分も少なからずある。文言小説とは異なり、戯曲は登場人物のセリフや動作まで書かれているし、元々白話に近い表現を用いているため、大きな変更を加える必要がなかったのであろう。

しかし、挿入句については、戯曲にあった曲のほとんどが削除され、別の挿入句が入れられたり、別の戯曲にあった曲を転用したりと、かなり変更が加えられている。試みに『初刻』巻三十三について挿入句を詳しくみていこう。

(表3)『初刻』巻三十三の挿入句					
冒頭	入話	つなぎ	正文	末尾	計
1	0	1	8	1	11

『初刻』巻三十三に用いられる挿入句は、表3に示した通り、冒頭・つなぎ・末尾の挿入句各1、正文内の挿入句8、計11で、『初刻』の中では比較的挿入句の個数が多い作品である。正文内の挿入句の内訳は絶句4、対句3、詞1、包龍図登場の場面を描写した詩1以外は、全て物語中の状況を客観的に述べたものである。

元となった『元曲選』無名氏「包龍圖智賺合同文字」雑劇にあった韻文と比較してみよう。雑劇ではセリフの中に含まれる詩等を除いて40の詞曲が用いられていたが、『初刻』巻三十三には、詞が一つ残されたのみで、他は全て削除されている。冒頭の挿入句は自作ではないが、同じく『元曲選』所収の「崔府君斷冤家債主」雑劇から転用したものである。敢えて別の雑劇から作品の主題に合った挿入句を探して用いているというのは、挿

入句を精選していたことのよい証左ではなからうか。

また、雑劇の詞曲が一括して削除されているのは、雑劇の詞曲に詠まれるのは歌い手個人の感情に過ぎないからであろう。語り手の視点で物語をすすめていく「二拍」の小説にはそぐわないのである。唯一残された詞も、

有一支仙呂賞花時，單道著這事。

兩紙合同各自收，一日分離無限憂。辭故里往他州，只為這黃苗不救，可兀的心去意難留。

ある「仙呂賞花時」がまさにこのことを言っています。

二枚の契約書をそれぞれしまい、別れは一日憂いは無限。故郷を離れて他州に行くのは、黄色の苗が不作のため、心が決まれば留めがたい。というものである（『元曲選』では「黄」を「田」に作る）。元々は主人公の父親の心情を詠んだものだったが、「單道著這事」で導くことで、客観的な視点から詠んだものになっている。また雑劇の白（セリフ）を織り込んだ詩も二つある。こちらでも劇中では一登場人物の主観的なセリフだったものが、語り手による挿入句としておかれることで、講釈師と読者が共有すべき普遍的価値観を示したものとなっている。

この作品は、物語の筋のみならず作中に出てくる契約書の文言やセリフ等に至るまで、ほとんどそのまま雑劇を踏襲しているため、曲の削除と挿入句の配置が最も大きな改変である。このことから、作者が挿入句の内容と物語の内容の整合性に気を配っていたこと、そして挿入句が語り手の語りの一部として機能すべきであるという作者の志向がうかがえるのではないだろうか。

同じく『元曲選』所収の雑劇を改変したとされる『初刻』巻三十五、三十八でも同様の傾向が見られ、物語の筋や文言はそのまま用いながら、挿入句については大きく変更を加えている。「二拍」における挿入句の配置や分布には、少なからず凌濛初の意図が反映されているといつてよいだろう。

おわりに

「二拍」の挿入句には、大きく分けて物語の外に用いられる挿入句と物

語の中に用いられる挿入句があった。前者は主に作品の冒頭、入話と正文の間のつなぎ、末尾の三箇所用いられ、形式は七言絶句等短く字数の整った齊言句が用いられ、物語の主題を繰り返し、入話と正文という複数の物語を一つの作品にまとめるための枠組みとして機能していた。「二拍」所収の作品のほとんどに、冒頭・つなぎ・末尾三箇所の挿入句がおかれ、形式化している。一方、物語の中の挿入句には、作中人物の発言や作品としての挿入句と、語り手によって詠まれる風景や人物を描写する挿入句、物語中の状況について述べる挿入句があり、作中人物によって詠まれる挿入句と、語り手によって詠まれる挿入句は明確に区別されている。作中人物の挿入句の形式は様々であるが、語り手によって詠まれる挿入句には風景や人物の描写には字数が不揃いで優美な雰囲気をもつ詞や美文、物語中の状況について述べる挿入句には物語の外の挿入句と同様に七言絶句が多く用いられている。

「二拍」における挿入句は、形式や内容の点を概観する限りでは、散文の語りに詩詞韻文を随時挿入するという白話小説の伝統を概ね踏襲しているといつてよい。また、特に風景や人物を描写する挿入句が、物語内容から乖離してはいないものの抽象的且つ類型的な内容に過ぎないことも、同様である。しかし「二拍」の挿入句は、凌濛初自らが重要性を認識、表明した上で意識的に用いたものであり、注目すべき傾向も見られた。

第一に、凌濛初は、挿入句についても自作であるべきという理想を「凡例」に掲げており、実際に作品中に見られる挿入句も、物語内容と合致したオリジナルと思われるものが多い。それによって挿入句は、作品内容から乖離した装飾ではなく、作品の一部として機能している。『元曲選』を改変した作品において、元々あった韻文がほとんど削除され、新たに挿入句がおかれていることから、作者が挿入句を意識的に精選していたことは明らかであろう。「二拍」の特徴の一つとして、語り手である講釈師の饒舌さ、そしてその講釈の内容が物語から逸脱せず一体となっていることが指摘されている。この特徴は「二拍」が手本とした「三言」と比べても顕著であるという。²¹ 挿入句もまた同様の傾向を示している。

21 Patrick Hanan “The Chinese Vernacular Story” (Harvard University Press, 1981) Chapter

第二に、冒頭・つなぎ・末尾三箇所におかれる物語の外の挿入句や、物語中で講釈師の視点から物語の状況を述べる挿入句は、七言絶句をはじめとする韻文の形をとっている。ただしその表現は平易かつ明解で、散文に限りなく近い表現能力を有している。このことから、「二拍」における挿入句が単に散文を彩り雰囲気を盛り上げるための飾りではなく、作品と密接に関わりをもつ存在であったことがうかがえる。

第三に、各作品は正文を核として構成されており、挿入句にもその意識が表れている。物語外の挿入句では、冒頭の挿入句は全体の主題を示し、つなぎ・末尾の挿入句では同じ主題に正文の内容を織り込む。なかには入話の総括をする挿入句も見られるが、非常に少なく、これは「三言」等の作品と比べても顕著な現象である。または物語内の挿入句については、正文には多くの挿入句が用いられているが、入話に挿入句が用いられている例はごくまれである。

第四に、語り手が物語中の状況について述べる挿入句が『初刻』から『二刻』へと大きく増加している。この種類の挿入句は、「看官」等にはじまる講釈師から読者への呼びかけと内容を同じくし、韻文の形を借りてはいるものの、講釈師から読者への呼びかけと同等のものと考えられる。作中人物の発言としての挿入句や風景や人物描写のための挿入句が典故を多用し難解であるのに対し、この種の挿入句には物語の外の挿入句と同様に平易で散文に近い表現が用いられている。この種類の挿入句が『初刻』から『二刻』へとより多用するようになっているのは、本来物語を語るにあたって、必ずしも必要とはいえない挿入句に、講釈師の語りを作中に滑りこませることのできる場という存在意義を見出したからではないだろうか。

しかしながら、挿入句の利用傾向のいずれにも例外が見出だせることと同様、「二拍」収録の作品は挿入句の数にも大きくばらつきがあるなど、確固たる統一性は見出しにくい。僅か数十字を数十倍に敷衍した作品や、元々ある程度長さをもった小説にほとんど手を加えずに収録している作品等改変度合いの大きく異なる作品が混在しているため、全作品を貫く成熟した明確な創作志向があったとまでは言えないのである。

それでも『初刻』と『二刻』を見比べることで、挿入句の利用状況に関して一定の傾向を見出すことができた。凌濛初はもともと戯曲家として名を馳せていたが、小説家としては『初刻』がデビュー作である。この変化は『初刻』で小説家デビューを遂げた凌濛初の成長の軌跡でもあり、創作志向を知る重要な手がかりといえるのではないだろうか。恐らく挿入句以外にも、『初刻』から『二刻』への変化が他にも見出だせるはずである。また挿入句の数が作品によって大きく異なることについて、鈴木陽一氏は、「三言」「二拍」における挿入句の利用数と「看官」「説話的」にはじまる講釈師と聴衆のやりとりフレーズの利用数、更には物語の舞台となる時代が相互に関連しあっていることを指摘している。²² 作品ごとの違いにも目を向けていく必要があろう。これらについては今後の課題としたい。

22 鈴木陽一氏前掲論文。