

「三言」対偶構成の意味

戸倉英美

本紀要第一号に掲載された河井陽子の論文「『三言』の編纂方法について」は、明末の文人馮夢龍（二五七四—一六四五）が編纂した三つの小説集「三言」（『古今小説』一名『喻世明言』・『警世通言』・『醒世恒言』）に収録される百二十篇の作品を分析し、そのほとんどが、二篇ごとに対偶をなすよう構成されていることを明示したものだ。『三言』各篇の題目が、第一巻から二つずつ対偶表現をなしていることは以前から指摘されており、内容についても『古今小説』のすべての篇が対偶的な関係にあることを示した福満正博の論考を初めとして、いくつかの先行研究がある。これに対し河井の研究は「三言」全体を対象とし、ストーリーの「展開」と各篇の「主張」という二つの面から分析を行い、その全面的且つ強固な対偶構成を明らかにした点に特徴がある。本稿はこの研究結果に基づき、「三言」はなぜ対偶構成をとるのか、その意味を考えてみたい。

まずこれまでこの問題は、どのように考えられてきただろうか。河井は対偶構成をとる理由について、福満の論考の中から次のような言葉を引用する。

単独の短篇ではわかりにくい主題が、対偶として並べることによって、より明確になること

そして「氏の考察はそのまま『三言』全体に当てはまるものと思われる」と述べている。福満は、対偶から導き出さ

れる主題・教訓に、「警世」「醒世」の語を書名に用いた編者の意志を読みとり、河井は、編者馮夢龍が「価値を見出し、ここをこそ読者に伝えようとした、ストーリーの中心点」を「主張」という語で表現する。両者の言う「主題」と「主張」は、ほぼ同じものを考えているといつてよいだろう。河井によれば、各篇の主張は「節義」「応報」「深い情愛」などであり、これらを読者により明確に訴えるために、対偶構成がなされたということになる。しかし河井自身による分析の結果は、この考察に疑問を投げかけるのである。前述したように河井の分析は、「主張」とストーリーの「展開」の両面からなされた。その結果を示す表をここに再録しよう。

表2 対の分類状況 単位Ⅱ組（計六十組）

2 A 十パターン分類の場合

異	同	主張		展開	
		全体	一部	順方向	逆方向
6	29	II	I	平	行
0	3	ii	i		
1	14	II'	I'	非平行	行
1	1	ii'	i'		
4	1	IV	III	非平行	

2 B 四パターン分類の場合

異	同	
8	47	平行
4	1	非平行

表3 「三言」各書における対の分類状況 単位Ⅱ組(計六十組)

[IV]	[III]	[II]		[I]		パターン 書名
		(II' ii)	(II ii)	(I' i)	(I i)	
0	0	0		20 (8)	(12)	古今小説
2	1	1 (1)	1 (0)	16 (6)	(10)	警世通言
2	0	7 (1)	7 (6)	11 (1)	(10)	醒世恒言
4	1	8 (2)	8 (6)	47 (15)	(32)	計

展開の「順方向」とは、結末まで平行的なもの、「逆方向」とは、話の大筋は平行的な展開だが、一方は団円、一方は悲劇に終わるといふように、逆方向の結末を迎えるものである。「全体」と「一部」とは、大筋において類似しているか、話の一部に類似が見られるかという違いを示している。これらの表によれば『古今小説』は、話の展開が平行で主張も同じという対が四十篇二十対のすべてを占めるのに対し、『警世通言』から、『醒世恒言』へ編纂の時期が下るにつれ、展開は平行だが主張は異なるという対が増えてくる。また展開は非平行、主張も異なり、全く対偶をなさないものは全六十対のうち僅かに四対であるという。

ここで注目されるのはパターンⅢである。展開は非平行、すなわち話の筋は異なるが、主張は同じという対が、河

井によればたつた一対しかないのである。主張をより明確に訴えることが対偶構成の目的なら、このパターンはもつと大量にあるべきではないか。異なる設定、異なるストーリー展開の中で、同じ主題が語られれば、例えば節義の尊さ、情を貫くことの大切さなどが、読者の心により深く刻まれるのではないだろうか。少なくとも、展開は同じで主張は異なるIIのパターンをなす対が、IIIよりもはるかに多く八組もあるという事実はどのように説明されるのだろうか。

河井が対偶構成の理由を考えるに当たって、抛り所とするのは大木康の研究である。大木は「馮夢龍『三言』の編纂意図について」⁽²⁾において、編者による改作の跡と序文の記述とを検討し、馮夢龍の士人としての意識を指摘する。明末の混迷を深める社会の中で、人々を正しい道へ導くという明確な意図を持ち、馮夢龍は「三言」を編纂した。因果応報を説き、勸善懲惡を唱えるのは、前近代的・非文学的な糟粕ではなく、道德臭の強い序文は韜晦のためのポーズではなく、真剣な警世意識の現れであった。これは各篇の主題に、編者の「警世」「醒世」の意志を見ようとする福満の主張を、より明確に語つたものといえるだろう。だが書名から序文、各篇の内容まで、「三言」の基本的性格を、「一貫した倫理性」の面からのみ捉えるのは妥当だろうか。あるいは真に警世の意図があつたとして、「三言」の対偶構成は、その目的のために選び取られたものなのか。筆者はもとより「三言」については一読者に過ぎず、十分な研鑽を積んではいない。にも拘わらず敢えて筆を執つたのは、これから述べることの要点は、同僚や学生諸君との交流の中から思いついたことだつたからであり、また一つにはこのような議論の場となることも、紀要の果たすべき役割の一つではないかと考えたからである。専家の批正を待つ次第である。

一 作品について——主張の対と展開の対——

まず初めに考えたいのは、何をもつて各篇の主張とするかという問題である。河井は「語り手(書き手)が話に一

区切りを付けて要点をまとめたり、登場人物に批判や称賛を与えたり、聞き手（読み手）に忠告をしたりする箇所（韻文で端的に表現されていることが多い）によつて各篇の主張を判断したという。その結果、『醒世恒言』巻三「売油郎独占花魁」の主張は「幫襯」、これと対をなす巻四「灌園叟晚逢仙女」の主張は「惜花・応報」となり、この一組は、展開は平行だが主張は異なるⅡに分類されることになった。しかしこの二篇は、前者は妓女を、後者は花を一途に愛することによつて、幸福を得るといふ物語である。いずれも、打算を超えた純粹な愛情の尊さを訴えるものに見えるならば、主張は同じのパターンⅠとなるだろう。

このように見てくると、Ⅱに属するものが少なくなり、一つの主張を明確に訴えるための対偶という考えが成立しそうだが、事はそう簡単ではない。主張を如何に判断するかは難しさは、それが同じとされる対にも当てはまるからである。

展開は非平行で、主張は等しい、パターンⅢに分類された唯一の例を見てみよう。『警世通言』巻九「李謫仙醉草嚇蛮書」と巻十「錢舍人題詩燕子楼」に共通する主張は河井によれば「風流」である。確かに前者は、渤海国の国書を解読したことから、玄宗皇帝の厚遇を得た李白が、高力士らとの確執を嫌い、自らその地位を捨てて山水に遊ぶという内容で、風流の価値を訴えるものといふことができるだろう。それに対し、後者のあらすじは次のようなものである。

唐の礼部尚書・張建封は、晩年妓女閔盼盼を得て寵愛した。張公の死後盼盼は節を守つて再嫁せず、公の建てた燕子楼に留まり十余年を過ごした。ある日公への思いを詠んだ詩を白居易へ贈つたところ、それに和する詩が届けられ、最後に小さく盼盼が張公の死に殉じなかつたことを譏る詩が添えられていた。盼盼が死を選ばなかつたのは、妓女の殉死が公の名譽を汚すことを恐れたからだつた。盼盼は白居易の詩を得てより深く悲しみ、公の冥福を祈りつつ死を迎え、燕子楼の裏手に葬られた。時は変わつて宋朝の御代、中書舍人錢希白がこの地に任せら

れ、燕子楼を訪れた。盼盼の貞節を憐れみ詩を詠んで弔うと、夢に盼盼が現れ希白に詩を贈って感謝した。

河井はこの二篇の作品を、「展開は異なるが詩文を愛する風雅な才子・才女のことを中心に描いている点が共通する」と述べている。しかし後者は、そのストーリー全体からすれば、むしろ貞節を主題とする物語ではないか。終盤ヒロインとは縁もゆかりもない錢舎人という人物を登場させ、ヒロインと詩を応酬させることで、辛うじて「李謫仙」との接点が生じた。しかしここには前者において、常に李白と対立していた俗世間という要素が皆無である。読者に風雅な生き方を教えるために、この二篇を選び出し対にしたという意見には、首を傾げざるを得ないのである。

しかしその目的は不明だが、この二篇を対にしようとする編者の意志は、明瞭に見て取ることができる。文言の小説集『情史類略』は、「三言」と同じく馮夢龍によつて編纂されたものである。その巻一情貞類にも、「閔盼盼」という篇があり、簡潔な記述だが大筋は「錢舎人」と等しく、同じ詩を収録する。だがこちらはヒロインの死をもつて終わり、後日談の類は全くない。福満は『古今小説』と『情史類略』に共通する十一篇の話を比較し、次のように結論づけている。⁽³⁾

内容が同じ場合（七組）、それはそのまま（『古今小説』において隣り合う篇と一筆者記）対偶を構成し、内容が改まつている場合（四組）、それはそのことによつて新たに明確に対偶を構成している。

錢舎人が楼を訪れるプロットも、同じく対偶を整える必要から馮夢龍によつて加えられたものではないだろうか。

しかしこの推測に対しては、後日談を含むこの物語全体が、宋代すでに生まれていたのでないかとする説がある。鄭振鐸は、錢舎人登場の直前に置かれた「至皇宋二葉之時、四海無犬吠之警」という句について、「これは、宋人の口振りと言うべきだろう」と述べている。だがそれにしては全体に、平話ではなく伝奇の文体であることが奇妙だが、『清平山堂話本』にもこのような作品があり、当時は話本と伝奇を厳密に区別しなかったのかも知れないという。⁽⁴⁾ また錢伯城は『警世通言』に加えた評語において、「皇宋」の語に加え、「三言」の他の作品と異なり「道」「說道」を

用いず「曰」を用いていること、四字句を多用し文言的性格が濃厚であることを挙げ、この篇は『清平山堂話本』のあるものに近似しており、宋人の作であると断言している。⁽⁵⁾ 譚正璧も『醉翁談録』や『録鬼簿』に「燕子楼」の名が見えることから、宋人あるいは遅くも元人の作とし、胡士瑩も同様の理由で、現存する宋代話本の一つに数えている。⁽⁷⁾ つまり主要な「三言」研究のほとんどすべてが、この物語全体を宋元人の作としているのである。

確かに文体の特徴は鄭・銭の指摘する通りである。しかし『三言兩拍資料』『三言二拍本事論考集成』などを手がかりに、唐代から明代まで盼盼（盼盼、眇眇と書くものもあるが、以下盼盼を用いる）の悲劇を語った小説・戯曲・筆記の類、さらにこの美女を詠った詩・詞の類を見てみると、管見の限りでは、銭舎人らしき人物の影はどこにも見あたらないのである。⁽⁸⁾

そもそも盼盼の物語は『白氏長慶集』巻十五に収める詩の、白氏自序から始まったものだった。「私（白居易）はかつて張尚書の宴に招かれ、盼盼の風姿を称えて詩を贈ったことがあった。十余年後、友人の張仲素が訪れ、新作の詩を吟ずる中に『燕子楼』三首があつた。聞けば尚書の死後も楼に留まつて節を守る盼盼のために詠じたものであるという。旧遊を思い、同じ題を用いて絶句三首を作った」というのである。しかしこの風雅なエピソードは、やがて奇妙な変貌を遂げる。宋の計有功編、成立年代は不詳だが、最も早い刊本は嘉定十七年（一二三四）のものである『唐詩紀事』巻七十八「張建封妓」の条は、「出長慶集」と称しながら、「長慶集」にはなかつた張仲素持参の詩三首を載せ、しかも「為盼盼作」（盼盼の為に作つた）という語を、「乃盼盼所作」と変えている。そして白居易の絶句三首の後に盼盼を譏る詩を加え、それを見た盼盼が遠からずして世を去つたことまでを記している。

これ以前にも、紹興六年（一一三六）の序を持つ『類説』巻二十九は、『麗情集』よりの記事として、盼盼の死のエピソードがないことを除けば、『情史類略』とほぼ変わらない話を載せている。変貌がいつ頃始まり、どのように進行したかは明らかではない。⁽⁹⁾ だが後にこの故事を取り上げる書物のほとんどが、初めに詩を作つたのは張仲素では

なく盼盼自身とし、白居易にはこの貞淑な美女を死に追いやる、無粋で不名誉な役回りを演じさせているのである。明代においても、盼盼の物語は恐らくよく知られたものであつたらう。そしてそれはまず何よりも、この美女の貞節を賛美し、その死に涙するものだつたはずである。この話を「李謫仙」と切り離して見るならば、錢舎人の登場は唐突に過ぎ、この物語に何か新しいものを加えているとは思われないのである。

想像を逞しくするならば、この篇が「三言」に収録されるに至つた過程を、次のように考えられないだろうか。編者は「李謫仙」と対になる話を探したが、適当なものが見つからない。そこで詩のやりとりを骨子とする燕子楼物語が選ばれ、才子が詩を通じて盼盼の霊と出会うというエピソードが付加された。だが、盼盼が貞女であるからには、錢舎人が「春心蕩漾」したという以上にロマンスは発展しようがない。とは言えヒロインの死以前の部分を膨らませたならば、ますます貞節の物語となり、「李謫仙」との距離が開いてしまう。結局この作品は、「三言」の中ではストーリーの起伏に乏しいものとならざるを得なかつた。この簡素な展開は、文言の小説にふさわしいものである。馮氏が選択した手段は、盼盼の姿や楼周辺のありさまを、四字句を多用して描き出し、古風な味わいの物語に仕上げること、ついでに「皇宋」などの語を用い、いかにも前代の作品のように装うことだつた。馮夢龍の才をもってすれば、これらはいとも容易いことだつたのではないだろうか。

しかしここで言及しておかねばならないのは佐藤晴彦の研究である。佐藤は王朝名などを手がかりに「三言」各篇の成立年代を推定する方法に疑問を持ち、『平妖伝』旧本と馮夢龍による増補部分の比較、及び『清平山堂話本』『熊龍峯小説』とそれに基づく「三言」各篇との比較を通して、馮の使用した言語の特徴を抽出し、それを根拠に「三言」の成立過程を探っている。この方法によれば、「錢舎人」は「明人」の作となり、鄭・譚らの説は否定されている。⁽¹⁰⁾佐藤による詳しい説明はないが、「皇宋」などの語は明人にも使用可能であり、その他に宋元の作とすべき言語的な根拠がなかつたということであろう。ただこの研究はもう一つの問題を提起する。それは佐藤のいう「明人」が、馮

夢龍を意味してはいないことである。佐藤によれば「錢舎人」の中には、馮が使わない語彙が二種類用いられているという。本文に当たり、それらがどこで使用されているかを確かめると、いずれも錢希白登場の後なのである。この結果からすれば、少なくとも後日談の部分は、馮氏以前に、ある明人によつてすでに創作されており、馮氏はそれを踏襲したことになる。

佐藤の方法は科学的で信頼するに足るものである。しかし錢希白訪樓のエピソードが、対偶を整えるための馮の創作ではなかったとすると、また一つの疑問が生じる。それならば何故『情史類略』は、盼盼の死で終わっているのかという問題である。錢希白と盼盼の詩のやりとりは、物語に夢幻的な色彩を添える。男女の愛情物語を集める『情史』が、後日談の部分を削らねばならない理由はない。

筆者は近世の言語については全くの門外漢である。だがここは無謀を承知で一つの推測を述べてみたい。「錢舎人」の中で馮が使わない語彙の一つとされるのは、「適来」である。佐藤によれば「剛才」を意味する語の中では、「適纜」を用いるのが馮の特徴であるという。だがこれらの語については次のような指摘もある。「適来」は「すでに唐代から使われており、適来、適間、適纜の三語の中では最も古いものといつてよい」⁽¹⁾。様々な作品に「三言」の材料を求める過程で、馮も「適来」のもつ古めかしい語感に十分気が付いていたであろう。ここでは「皇宋」や他の文言的な味わいをもつた語とともに意識的に用いられたとは考えられないだろうか。馮が使わない語のうち一例は「荒忙匿身」の「荒」である。『平妖伝』新本及び『清平山堂話本』『熊龍峯小説』に基づく「三言」の作品では、「あわてる」という意味の「荒」は、ほとんど「慌」に書き換えられているという。⁽²⁾「慌」と「荒」の時代的な先後は明らかではない。だが丹念な書き換えがなされるほど、この語について自覚的ならば、却つて前代の文章らしく装う場合、自分の通常用いない表記を故意に用いることもあり得るのではないか。

これらは無論憶測に過ぎず、宋代の小説「錢舎人」、或いは馮以前の明人による「錢舎人」が存在しなかったと言

い切る証拠はない。しかしたとえ後日談の部分が、馮氏の創作ではなかつたとしても、少なくとも物語のラスト・シーンにはこの優れた編者の手が加わつていたと思われる。なぜならそれは、これと対を為す篇の結末とよく似たものだからである。

「李謫仙」の最後を見よう。李白が鯨に乗つて昇天した後、采石江のほとりにはこの詩人をまつる祠が建てられた。宋の太平興国年間、ある書生が月夜に江を渡り、錦の帆を掛けた船が西からやつて来るのを見た。船上には「詩伯」の文字が掲げられている。試みに書生が詩を吟ずると、船中からそれに唱和する声が聞こえた。そして、

書生大驚、正欲傍舟相訪、那船泊于采石之下。舟中人紫衣紗帽、飄然若仙、逕投李謫仙祠中。書生隨後求之祠中、竝無人跡、方知和詩者即李白也。

書生は大いに驚き、船を近づけ尋ねようとしたその時、その船は采石山のふもとに泊まつた。船中の人は紫の衣に紗の帽子、飄然たること仙人のごとく、まっすぐ祠に入つていく。書生はその後に従い、祠の中を探したが、人影はどこにもない。さてこそ詩に唱和したものは李白だつたと知れたのであつた。

一方「錢舍人」の末尾は、夢から醒めた舍人（錢希白）が、盼盼との出会いを詠つて「蝶恋花」の詞を作る。するとその墨跡も乾かないうちに、窓の外から歌声が聞こえてくる。耳を澄ませばそれは今自分が作つたばかりの歌詞ではないか。

希白大驚曰、我方作此詞、何人早已先能歌唱。遂啓窓視之、見其人頂翠冠珠珥、玉褰羅裙、向蒼蒼太湖石畔、隱珊珊翠竹叢中。繡鞋不動芳塵、瓊裾風飄裊娜。希白仔細定睛看之、轉柳穿花而去。

希白は大いに驚いて言つた。「私が今作つたばかりの詞を、いったい誰が早くも歌っているのだらう。」そこで窓を開いてみれば、その人は翠の冠を頂き、真珠を耳に飾り、玉を帯び、うすぎぬの裙を着け、蒼々たる太湖石の傍らにあるかと思えば、またつややかな竹に身を隠す。美しき鞋の爪先には塵も立たず、衣の裾は風にしなやか

に翻り、希白がじつと瞳を凝らして見つめる中、柳をめぐり花々の間をくぐって消え去った。

後者には文言風の細やかな描写があることを除けば、この二つの場面の類似は明らかであろう。驚きの目を見張る目撃者、その目に映じた主人公の描写、そして李白も盼盼も、いずこへともなく姿を消したという結末、この二つのラスト・シーンはあたかも韻を踏むかのように呼応し合っている。しかもこれに先立って両者とも詩の応酬があり、いずれも宋代の出来事とすら記されているのである。佐藤によれば「李謫仙」にも馮の使わない語彙があり、この篇もまた馮以前の明人の作とされている。しかし結末の部分には「李謫仙」「錢舍人」とも馮の使わない語彙が含まれていない。この二つのシーンは、それ以前の展開が似ていなかったからこそ、こんなにも似通ったものになったというべきだろう。さらに編者はもう一つ駄目を押す。「錢舍人」の篇尾には次のような詩が置かれるのである。

一首の新詞 麗客を弔い 貞魂 笑を含みて夢に相逢う
翰苑名賢の事なりと雖も 編じて裨官小史のうちに入る

河井も指摘するように、この詩の後半二句に詠まれることは、「李謫仙」にも当てはまる。しかしこの句は二篇に共通する教訓的なものを語っているとは思われない。また李白の故事も、盼盼の故事もすでに多くの小説集に取り上げられている以上、河井が言うように「この種の話」「三言」に収めることの説明」をしているとも思えない。この二篇はどちらも「翰苑名賢」の話だった、これはこの事実を、読者に思い出させるためのものではないか。よく似たラスト・シーンを作った後も、編者はまだ二篇が十分に対偶を為していないように感じる。そこで両者の共通する点を挙げ、対偶構成の補強を図ったのではないかと思えるのである。

こうして本来対を為すはずのない二つの話は、「三言」の中に並んで収められるものとなった。明らかに編者は、対を作ろうとする強烈な意志を持っている。しかし彼が作ろうとした対偶は、本来展開の対だけだったのではないだろうか。福満による『古今小説』と『情史類略』の比較からは、新たなエピソードを加えたり、登場人物の役割を改

めたりすることで、ストーリーがより強固な対偶をなしていく過程を見ることができると言える。ストーリー全体の対が無理ならば、一つのエピソード、一つのシーン、或いはどちらも詩を好むというように、人物の個性が共通することでもよい。何らかの形で、互いに響き合うものを配置しようとしていることは、上に挙げた二篇に見たとおりである。⁽¹³⁾しかしこの場合も、こうしていささか強引に展開の対偶化を進めたことで、一つの主張、あるいは主題がより明確に浮かび上がってきたとは思われない。結局のところ、主張の対と見えたのは、展開の対を追求する過程でたまたま現れたものではないか。展開の対が緩やかなために、却って篇中・篇尾の詩で対偶の強化が図られ、主張の対が生じたもの、つまり「李謫仙」と「銭舍人」のような例も少なくないのではないかと思われる。

反対に展開の対が強固なら、教訓の部分は強いて同じことを語らない。例えば『醒世恒言』巻二十五「独孤生帰途鬧夢」と二十六「薛録事魚服証仙」は、いずれも不思議な夢に関する話である。前者の主人公独孤生は、旅の帰途ある寺に泊まり、夜更けて酒宴が始まるのを見た。その席には思いもかけず妻がいて、無理矢理酒の相手をさせられている。怒って煉瓦を投げつけると、全ては一瞬のうちに消え失せた。家に帰り妻に話せば、それは昨夜妻が見ていた夢であったという話。後者の主人公薛録事は、重い病気に悩まされるうちに、いつしか家を出て山中に分け入った。谷川の水は清らかに澄み、ふと泳ぎたくなつて飛び込むとその身は鯉と化していた。やがて釣り上げられてまな板に載せられ、「私は薛だ」と叫んでも、周囲にいる友人たちの耳には入らない。包丁が下されたところで、病の床にであった薛が蘇生したという話。二篇は河井の言うとおり「夢は危機一髪のところであつて、再会した夫婦は、無事であつたことを感謝して、靈験のあつた廟に参詣する。」というよく似た筋立てを持つている。しかし前者には「夫婦が互いに強く思い合つていたために、魂が通じ、夢で会うことができた」という言葉が付されるのに対し、後者の篇尾におかれる詩は、「人か魚かという形の違いに惑わされてはいけぬ」と述べている。このためこの一対は、展開は同じだが主張は異なるパターンⅡに分類されることになつた。だが後者にも、唐代の原作にはなかつた主人公の妻が登

場する。夫婦の深い情愛によつて危機から脱したという物語にすることは十分に可能であり、かつ無理のない展開であつたと思われる。馮氏がそれをしなかつたのは、そもそも主張の対という観念がなかつたから、対偶によつて主張をより明確に訴えるという意図がなかつたからとすべきだろう。

前述した「売油郎」と「灌園叟」の対を初めとして、パターンⅡに属する八組のほとんどは、編者が展開の対の強固なことに満足した結果、韻文部分や編者のコメントが却つて一致しなくなつたものだろう。⁽¹⁴⁾このように述べてくると、主張の対を分析するという河井の方法そのものが、意味のないものだつたかのような印象を与えるかも知れない。しかし河井の分析結果に検討を加えることによつて、主張の対と仮定したものの実態は初めて明らかとなつた。その意味で河井の方法は、やはり大いに有効であつたと思えるのである。また「三言」全体に及ぶストーリーの上での対偶構成を明らかにしたことは、今後の「三言」研究に大きな意義を持つものと思われる。その一つは、従来行われてきた過去の類似する作品との比較や、『情史類略』との比較に加え、隣り合う篇同士を対偶の観点から比較することで、馮夢龍の創作した箇所をかなりの精度で特定できることである。例えば先に見た「李謫仙」と「銭舍人」のラスト・シーンの、少なくともどちらか一方は馮夢龍の手になるものだろう。また『醒世恒言』巻二十九「盧太学詩酒傲公侯」の中で、汪県令の妻が県令に盧太学を陥れるようそそのかす場面も、恐らく馮氏の創作であろう。なぜならかなりの曲折に富んだ物語の中で、県令の妻はただこの一シーンしか登場しない（県令夫人が流産したという記述はあるが、夫人自身は姿を見せない）。一方これと対をなす巻三十「李汧公窮邸遇俠客」では、房徳という男の妻が、何かにつけて夫の行動に口を出し、ついに夫は恩人殺しの凶行を決意する。房徳という男は本来好人物なのに、妻の巧みなおしやべりの前ではしばしば判断力を失つてしまうという設定である。一方の汪県令も、妻の言葉を聞いた後、にわかに「害人の念」を起こしたと記される。しかしこちらは妻の人柄の描写もなく、突然現れ一言口を利いただけで、県令のこの心変わりはいかにも不自然というほかない。物語の展開自体は、県令と盧太学の行き違いがここまで

十分描かれており、梟令が恨みを抱くのも当然と思わせる。すなわち妻にそそのかされる場面は、ほとんど必要のないものであり、対偶を整える目的から無理矢理押し込んだものと思えるのである。このように馮氏の創作部分を推定し、先に述べた佐藤晴彦の研究と組み合わせるならば、「三言」の成立過程をより一層明らかにすることができる。P. Hananが提起した『醒世恒言』のうち計二十二卷は、馮氏以外の人物の作であるという説にも、¹⁵⁾ 検証のため新たな手がかりが得られるかもしれない。さらに対偶構成を明らかにしたことのもう一つの意義は、馮夢龍が何故それを行ったかを考えることで、「三言」研究の新しい視点が得られるのではないかということである。本稿も続けてこの問題を考えることにしたい。

二 序文について——感人と天醉——

(一)

大木は「三言」に付された序によつて、馮夢龍の警世教化の意図を読みとつていた。次にこの序文から、気のついた点をいくつか述べたい。「三言」の序文では、小説に関する様々な問題が論じられている。大木の論考も指摘する、事実と虚構に関する思索、小説の歴史を分析し、同時代の小説を肯定する議論など、明代小説理論史の主要な課題が集約され、それぞれに深化発展を遂げた¹⁶⁾と評されるのである。小説は読者に人の道を教えるという主張も、同様の課題の一つであった。

陳洪『中国小説理論史』によれば、小説理論の先駆けとなつたのは、その前身である説話に関する議論であつた。¹⁷⁾ 宋末元初の書・羅燁の『醉翁談録』には次のような言葉が見える。

小説者流、出於機戒之官、遂分百官記録之司。由是有說者縱橫四海、馳騁百家。以上古隱奧之文章、爲今日分明之議論。(中略)言其上世之賢者可爲師、排其近世之愚者可爲戒。言非無根、聽之有益。(小説引子)

小説家の源流は、君主を戒める役目を持った「機戒」の官であり、後に分かれて記録を司る官となった。故に今日説話を語るものが出て、世界中のあらゆる学派を自由自在に駆けめぐり、昔の奥深い文章を今日の明白な議論とする。(中略)遠き世の賢者を語つて師と仰がせ、近頃の愚者を諷つて戒めとさせる。事実に基づかないことは語らず、聴けば大いに益がある。

昔の難しい文章を、今日の分かりやすい言葉で語ること、模範とすべく戒めとすべきところを教えること、この二点がまだ一つに結びついてはいないが、通俗の効用は明確に主張されている。

陳によれば、元代には小説に関する議論は少なく、小説理論史の本格的な幕開けは、明初の文言小説集『剪燈新話』・同『余話』などによつて始まるという。これらの書の序文は、小説が勧善懲悪に資し、風化に益することを説き、次いで白話小説は、卑近な語を用いるからこそ、庶民に対する教化の力はより大きいと宣言し始める。つまり通俗小説の教化作用に関する理論は、馮氏以前、すでにほぼ完成の域に達していた。次の二つの文章の言うところは、ほぼ等しいといつてよいだろう。

史氏所志，事詳而文古，義微而旨深，非通儒夙學，展卷間，鮮不便思困睡。故好事者，以俗近語，隱括成編，欲天下之人，入耳而通其事，因事而悟其義，因義而興乎感，不待研精覃思，知正統必當扶，竊位必當誅，忠孝節義必當師，奸貪諛佞必當去，是是非非，了然于心目之下，裨益風教廣且大焉。(修髯子《張尚德》「三國志通俗演義引」嘉靖元年《一五二二》)

史家の記録するところは、記事は詳細で文章は古めかしく、意味は深長で遠回しに語られるので、深い学問のあるものでなければ、書を開くとすぐに眠気を催してしまう。そこで物好きな人間が卑近な語を用い、意味するところをとりまとめて書き記し、世の人々の耳に入つて史実を理解させ、史実によつてその意義を悟らせ、意義を悟つて感動を催すようにと図つたのである。学問に励み、深く思索するものでなくとも、皇統を次ぐものは必ず

助け、位を奪わんとするものは必ず誅し、忠孝節義は模範とし、奸貪諛佞の輩は遠ざけるべきことを知るのである。是非は心の内に明らかに、教化に役立つこと広く且つ大である。

經書著其理，史傳述其事，其揆一也。理著而世不皆切磋之彥，事述而世皆博雅之儒。于是乎村夫稚子，里婦估兒，以甲是乙非爲喜怒，以前因後果爲勸懲，以道聽途說爲學問。而通俗演義一種，遂足以佐經書史傳之窮。〔警世通言〕序

經書は道理を表し、史伝は事実を述べ、その意義は一つである。しかし道理が現れても、世の人は皆が勤勉な学者ではない。事実が明らかに語られても、誰もが博学の士ではない。それ故田舎もの・幼子・商人らは善悪の明瞭なことによつて喜び怒り、因果応報の誤りないことを見て戒めとし、道端で語られる噂話を學問とする。こうして通俗小説は、經書・史伝の行き届かないところを助けることができるのである。

無論、先行する議論があつたからといつて、馮夢龍の警世の意志が、本物ではなかつたなどというつもりはない。しかし上記の主張は、白話小説に携わる人々の間で、すでに広く行われていた。⁽¹⁸⁾このことを確認した上で馮の序文を読むならば、その小説に対する思想をより明らかにすることができよう。次にあげるのも、馮独自の小説感が強く現れている箇所の一つであると思われる。

試今說話人當場描寫，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞，再欲促刀，再欲下拜，再欲決脰，再欲損金，怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑鈍者汗下。雖日誦孝經，論語，其感人未必如是之捷且深也。噫，不通俗而能之乎。〔古今小説〕序

試しにその場で、説話人に一席語らせてみよう。聴衆を喜ばせ、驚かせ、悲しませ泣かせ、歌わせ舞わせることができるだろう。あるものは再び刀をとろうとし、あるものは跪こうとし、再び首を切ろうとし、再び金を棄てようとする。臆病なものは勇敢に、淫なるものは貞節に、軽薄なものは重厚に、頑固で愚かなものには汗を流させる。毎日『孝經』『論語』を唱えたとしても、人を感動させ、心を動かすことにかけては、必ずしもこれほど

に深く且つ速やかではあり得ない。ああ、通俗以外の何者に、こんなことができるだろうか。

ここで馮氏が論じるのは、小説の持つ「感人」という作用である。登場人物が様々な出来事に遭遇する度に、ハラハラどきどきし、人物と一体になつて苦難を乗り切り、歓喜をともしにする。これは小説の読者なら、誰もが経験することだろう。ただ単に、道理によつて導かれるのではない。全人格を激しく揺さぶられるからこそ、怯なる者も勇に、淫なる者も貞にという大変化が生じるのである。しかもわかりやすい言葉で、巧みに語られるのだから、「感人」の働きは速やかにして且つ深い。『警世通言』の序は、指を切つても泣かなかつた子供の挿話を語っている。何故かと問えば、子供は日頃三国志の説書を聞いていた。「関雲長、骨を刮りて毒を療す、しかも談笑して自若たり」というのだから、自分もこれくらい痛いなんて言つていられない。この勇は、孝にも忠にも当てはまる。かくも小説が人を徳化する力は大きく、『孝経』『論語』は遠く及ばないというのである。

確かにこれは、小説というジャンルの本質を見据えた出色の議論である。だがそれでは「感人」の作用は、作品のどこから生じるのか。書き手が登場人物に批判や称賛を与えたり、読み手に忠告したりするところ、つまり篇中篇尾の詩や、教訓を述べる箇所からは、このような力は生まれぬ。人物が動き、様々な事件が起こり、読者を泣かせ喜ばせる箇所のみが、「感人」の力を発揮する。理屈ではない。「関雲長、談笑して自若たり」、子供を勇気づけたのはこれである。具体的な描写を的確に積み重ねることのみが、「感人」を可能にするのである。

しかしここで問題が生じる。であれば「三言」の及ぼす作用は、常に読者を忠孝節義の方向へと導いていくものだろうか。「三言」の中には人間の様々な欲望と、それが巻き起こす醜悪な事件を語る話が少なくない。愛人と示し合わせ、巧妙な手口で夫を亡き者にする妻がいる（『警世』一五「三現身包龍図断冤」）。夫の死後十年、節を守つてきたのに、年若い下男の裸体を見たことから道を踏み外し、生まれた嬰児を殺害するに至る女性もいる（『警世』三五「况太守断死孩児」）。人の弱みにつけ込み脅迫する者、僅かな金欲しさに世話になつた一家を惨殺する者、大小様々

な悪事が交錯し、不実と悪意が蔓延する中、いともあつけなく多くの人命が失われていく。小説の持つ力は、この道徳的とはいえない世界をも、読者に体験させずにはおかない。たとえ最後に悪人どもが成敗され、因果応報の理が説かれても、読者を善へと奮い立たせる力があつただらうか。

小説がしばしば士大夫から非難され、法令によつて禁じられてきた理由は、それが風教を害するから、とりわけ淫を誨めるからというものであつた。¹⁹⁾その理解は一面的で偏つていたとはいえ、小説の敵は小説が持つ「感人」の力を敏感に察知していたのである。我々は無論このような作品を道義にもとるといふ理由で非難しようとは思わない。それらはむしろ、それを歓迎した人々の心の暗部を覗かせてくれるという意味で、「三言」の一面を代表する興味深い作品である。だが問題は、作者が「感人」の実態にあまりに無自覚のように見えること、その実態と勸戒の言葉との間の大きな距離を、ほとんど意に介さないように見えることなのである。

(二)

小説理論の研究において、「感人」論と並び、高い評価を受けているのは「天酔」という語を巡る議論である。『醒世恒言』の序文には次のような箇所がある。

自昔濁亂之世，謂之天醉。天不自醉人醉之，則天不自醒人醒之。以醒天之權與人，而以醒人之權與言。言恆而人恆，人恆而天亦得其恆，萬世太平之福，其可量乎。則茲刻者，雖與康衢、擊壤之歌，竝傳不朽可矣。

いにしえより濁亂の世を天酔という。しかし天は自分から酔うのではなく、人が酔わせるのであるから、天は自分から醒めることもなく、人がこれを醒ますのである。天を覚醒させる力は人にあり、人を覚醒させる力は言にある。言が恒という安定した状態にあれば、人も恒となり、人が恒であれば、天もその恒を回復する。万世太平の恵みは計り知れないものではないか。ここに刻して刊行する書物は、康衢・擊壤の歌とともに、後々までも伝えるべき価値をもつものである。

「天醉」とは、乱れた世の意味で用いられる言葉である。天も正気をなくしたかと思えるほど、あらゆる矛盾が混然として醸成する濁乱の世、だがそれを作り出したのは、他ならぬ人間自身である。ゆえに天を覚醒させるのは人しかなく、人を覚醒させるのは「言」、すなわち著述より他にない。中でも「恒言」という名を持つこの書のように、通俗小説こそが、人を「恒」の状態に立ち返らせ、天の「恒」をも回復することができる。

中国小説理論史上、小説の意義が、これほどまでに拡大された例はないといわれる。これは馮夢龍の序文の中で最良の部分であり、まさに真剣な警世意識を窺わせる。しかしここで問題にしたいのは、これに続く部分である。

崇儒之代、不廢二教、亦謂導愚適俗、或有藉焉。以二教爲儒之輔可也。以明言、通言、恆言爲六經國史之輔、不亦可乎。若夫淫談褻語、取快一時、貽穢百世、夫先自醉也、而又狂藥飲之、吾不知視此三言者得失何如也。

儒家の教えが尊重された時代には、仏教・道教も排斥されなかつた。愚者や俗人を導くにはその力も役に立つと考えられたからである。二教を儒の補佐とすることができるのだから、「明言」「通言」「恒言」の三書を、六經国史の補佐することも可能ではないか。世にある淫猥な文章は、一時の快楽を求めて、百世に汚れを残すものである。まず自らが先に酔い、読者に狂薬を飲ませるのだ。この「三言」と比べれば、利害得失は如何なものであろうか。

ここで筆者はまず儒と二教の関係を述べる。儒が人々の尊崇を集めていた時代には仏・道に対しても寛容であった。二教はもともつまらぬものだが、愚俗を導き、儒を補佐することはできる。同様に「三言」も、六經国史を補佐することができるだろう。これは一見、通俗小説の地位を大いに高めたように見える。しかし馮氏は先に見た『古今小説』の序において、通俗小説の感化力は、『孝経』『論語』にはるかに勝ると言い切っているのである。天酔の論はこれを受け、小説は人の心を深部から動かすことによって、その酔いを醒ます、それゆえ他の何者にもまして速やかに、且つ徹底して、天の酔いをも醒ますことができるかと主張していたのではないだろうか。小説を「万世太平」の源とま

で宣言した後で、何故自らを二教になぞらえ、儒の臣となることを願うのか。

続く一段はますます奇怪である。世の中には淫猥な話を語る書物がある。それは作者自らが酩酊し、読者にも気遣い葉を飲ませようとするものだ。この「三言」は、全くその手のものではないという。これは「酔」という語にかこつけて、小説は淫を誨えるという譏りに対し、一言弁じているのだろう。だが天の酔をも醒ます書が、何故一般の淫書を相手に得失を競わねばならないのか。序の末尾にこの文章を置くことで、「酔」の意は淫猥に関わるものの方へ強く引きつけられてしまった。「天酔」という語が連想させた限らない混沌、それを晴れやかに澄み渡らせる小説という壮大な構図は、後に続く卑屈な言葉と、おかしな言い訳とによつて、すつかり色あせてしまったと思えるのである。

こうしてみると、馮氏は自ら語ったことの意味を、十分理解していなかったのではないかと思えてくる。天酔の論は、恐らく考えに考え抜いた末の主張の表明というものではない。『醒世恒言』という書名に絡め、馮氏は何か気の利いたことを言おうとした。そのうちに一種勢いに乗つて生まれたのが、この論ではないだろうか。ここから窺われるのは、いわば惹句を作る感覚、コピー・ライターの感覚である。商業出版の世界では、読者をつかむ活きのよい言葉が常に求められていただろう。深刻な議論も、高邁な主張も、人の目を惹き、新鮮な感覚を起こさせるだけでよく、それ以上の作用はほとんど期待されない世界、明末通俗小説の序文は、すでに言語をこのように用いる領域として確立していたのかもしれない。天酔論の一節は、その警世の意志にもまして、明末の出版人・馮夢龍の心を垣間見せてくれた心地があるのである。

しかし筆者は馮夢龍の士人の意識、人と社会を良い方向へ導きたいという意識を全く否定しようとするのではない。『三言』には、「売油郎独占花魁」(『醒世』三)のように、馮氏の手を経ることで、中国小説史の中でも、他に類のない爽快な読後感を持つに至った作品がある。作者は人生の酸いも甘いも知り尽くした上で、なおかつ人間への希望を失わない。主人公たちは、果敢に運命を切り開いて団円へと向かい、まさしく物語の力によつて、読者を励まし導く

作品が作り出されているのである。だが馮夢龍のもう一つの顔は、商業出版物の卓越したエディター兼ライターであった。売れる本を作るといふ要請と、「感人」の実態に対する無自覚とが重なるとき、その書の中には、警世の意志の制御を超えた領域が出現しているのではないかと思えるのである。

三 文の条件（1）——対偶——

「三言」対偶構成の目的は、警世の主張を明確に訴えることではなかったと思われる。では編者は、何故物語の対偶化を進めたのだろうか。まず初めに小説の周辺で、対偶という現象がどのように現れているかを見てみよう。『三國志演義』『水滸伝』『西遊記』などの章回小説は、各回ごとに、二句からなる題目（回目）を掲げるのが常であり、ほとんどの場合これは対句をなしている。『儒林外史』『紅樓夢』、清末の『官場現形記』『老残遊記』『孽海花』など長篇小説の大部分はこのタイプである。これに対し回目のもう一つの形は、各回は一句のみだが、一回と二回、三回と四回というように、隣り合う回の回目が対をなしているものである。明末清初の『玉嬌梨』、清代の『好逑伝』『平山冷燕』など才子佳人小説に見られ、目に付いたところでは、以下の作品がこの型である。——『賽紅糸』『鉄花仙史』『歡喜冤家』『幻中遊』『緑牡丹』。主な長篇小説で、この二つのタイプのどちらでもないものは、管見の限り、回目が一回一句で、隣の回と対をなさない『封神演義』と、一回二句だが数箇所対をなさない万曆本『金瓶梅詩話』のみである。⁽²⁾

次に短篇小説の場合はどうか。『三言』に続く小説集『拍案驚奇』各篇の題目は二句よりなり、いずれも対偶をなしている。一方「三言」と同様一句のみだが、隣の篇と対をなすものもある。伊藤漱平『連城壁』解題によれば、明末清初の作家李漁は『無声戯』または『連城壁』という書名で数回にわたり小説集を出版した。その最初のものとは見られる『無声戯小説』の回目がこのタイプである。⁽²⁾ 李漁は、馮夢龍より三十八歳年少、「覺世裨官」とい

う筆名を用い、その小説集『十二楼』は、一名「覺世名言」とも名乗っている。伊藤も指摘するように、「三言」の後を襲うという意識があつたことは間違いないだろう。回目のスタイルも「三言」に習つたのかもしれない。ではその内容も、「三言」同様対をなしているだろうか。全十二篇の回目とあらずじを見てみよう。

第一回「醜郎君怕嬌偏得艶」——ある醜い男の妻は絶世の美人だったが、夫を嫌い、一室にこもつて念仏三昧、出家してしまつた。次の妻も同様に出家したが、男は次々に美しい妻をめとり、八十歳の長寿を全うした。

第二回「美男子避惑反生疑」——ある男が隣人の妻と私通したとの嫌疑で訴えられた。隣人は醜男でその妻は美人、男は美貌の持ち主だったので、府知事は訴えを信じたが、後にネズミが壁に開けた穴から真相が知れ、疑いは晴れた。

第三回「改八字苦尽甘来」——貧しい役所の小者が運勢を見てもらうと、全く良いところがなかつた。小者が痛哭するのを見て、易者は戯れにその八字を書き改めてやつた。その偽りの八字がたまたま役所の上役と同じだつたことから運が開け、小者は後に県の主簿になつた。

第四回「失千金禍因福至」——ある男は金を借りて商売に出かけること三度、三度とも強盗に遭い、有り金残らず盗まれてしまつた。ところが彼を襲つたものは後にそれぞれ出世し、盗んだ金を百倍にして返した。

第五回「女陳平計生七出」——ある庶民の妻は知謀にたけており、李自成の軍に捉えられたが、七度計略を用いて節を全うし、後に巨富をなした。

第六回「男孟母教合三遷」——絶世の佳人の如き少年が、ある男性と夫婦となり、睦まじく暮らしていたが、容色の衰えることを恐れ、自ら去勢した。男性の死後その息子は、彼を継母として遇した。

第七回「人宿妓窮鬼訴嫖冤」——某公子はある妓女を愛し、月々大枚の金を払つて困い物としていたが、女の死後、この女にはほかに多くの愛人がいたことを知つた。またある人は、妓女と結婚の約束をし、大金をつぎ込んだが、やり手に騙し取られてしまつた。

第八回「鬼輸銭活人還賭債」——ある男が賭博に負け、父の死後は土地財産を自由にしてよいという証文を書くことで許されたが、まもなく父が死に、全てを失った。後に父の霊が賭博の胴元の所に現れ、仇を討った。

第九回「妾女為児菩薩巧」——製塩で財をなした男が子の無いのを悲しみ、菩薩に祈ったところ、貧者に施しを為すよう告げられた。その言葉を守り、やがて六十にして一子を得たが、その子は半陰半陽だった。さらに施しに励むうち、子供の股間に男根が生じ、男児となった。

第十回「移妻換妾鬼神奇」——ある富豪の妻が病気のため、癩患者のような容貌となった。以前からこの妻に嫉妬していた妾は、毒を盛って殺害しようとしたが、却って毒の作用のため病気は治癒し、絶世の美人に変貌した。

第十一回「児孫棄骸骨僮僕奔葬」——某の死後、その子と孫が財産を争い、傷つけ合って二人とも死亡した。某の下僕はその継子と称し、某を手厚く葬って、その墓を守った。

第十二回「妻妾抱琵琶梅香守節」——ある秀才が旅先で死んだという知らせが届き、その妻と妾は相次いで再婚した。実は秀才は生きており、後に拳人となって、子供を守り育てていた下女と結婚した。

一回と二回はストーリーの展開は異なるが、どちらも美しい妻と醜い夫の引き起こす話。三回と四回は、悪運変じて福となる話。五回六回は男まさりの女性と、女よりも女らしい男性を描く、性の顛倒をテーマとする話である。七回八回は、妓女や賭博に心を奪われ、大金を失う話。九回と十回は、驚くべき肉体の変化に関する話。そして最後は肉親にもまして主人を思う、忠実な下僕の話となる。このように『無声戯小説』十二篇は、ストーリーまたはモチーフの共通するものを二つずつ並べ、明らかな対偶構成をなしている。しかしこのうち、ある教訓を強調するための対といえそうなのは、七・八の大金を巻き上げられる話と、十一・十二の下僕の話のみであろう。作者の興味はもっぱら物語そのものの対偶化に向けられていると思われる。なお後に刊行された『無声戯合集』・同『外集』・『連城壁全集』などは、同じ話を収録しているが、回目は二句一対となり、各篇の配置も変わって対偶をなしていない。

初歩的な調査の結果では、対偶構成を持つ短篇小説集はもう一例ある。作者不詳の『龍凶公案』（一名『包公案』）である。これは宋の名裁判官・包拯の裁判記録という体裁をとるもので、清初に刊行された繁本は百則、乾隆の簡本はそのうちの六十二則を収録する。この書の各篇の題目が二篇ずつ対をなしていることは、一九三七年趙景深によって初めて指摘された。²³一九八〇年胡士瑩は再びこのことを取り上げ、題目の対は「三言」の影響で、内容についても強姦事件を一組、強盗事件を一組というように二篇に共通性があると述べている。²⁴事実題目は長いもので七字、多くは三字か四字という短いものだが、全て対をなし、²⁵内容も胡の指摘とはやや異なるが、二篇ずつ何らかの形で似通った点を持っている。例えば「亀入麿井」と「鳥喚孤客」の二篇は、前者は亀が、後者は鳥が、いずれも知られざる強盗殺人事件の存在を包公に知らせるといふものである。『中国通俗小説総目提要』によれば、本書百則のうち四十六則は、明の万曆二十二年に出版された『包龍圖判百家公案』（通称『百家公案』）と共通するもので、それぞれ題目は異なるが「亀入麿井」に当たるものはその第六十回に、「鳥喚孤客」は二十一回に収められている。²⁶つまり万曆の書では遠く離れていた二篇が、内容の類似から並べて配置され、新しく対をなす題目を与えられたわけである。同様のことは残る四十四則についても確かめられる。万曆刊『百家公案』の回目は一回一句、七、八字からなる標準的なもので、隣り合う篇と対をなしていない。このように対偶に対して何の配慮もしていない書をもとに、全体が二篇ずつ対偶をなすように編纂されたのが、清初の『龍凶公案』であった。²⁷

このように「三言」以後に刊行された短篇小説集のうち、少なくとも二つは題目・内容両面にわたる対偶構造を持つていた。このことはこれらの書の編者や作者が、「三言」が対偶構成を持つことを認識し、そのような編纂方法に、何らかの意義を認めていたことを意味している。しかしその意義とはどのようなものだったかということになると、この包公の事件簿も明確な答えを与えてはくれない。この書に収める話の多くは、殺人や強姦など凶悪な事件を扱っているが、その中で前述したように亀や鳥が関わっているものを対にすること、或いは「嚼舌吐血」と「咬舌扣

喉」の二篇のように、強姦殺人の被害者が自ら舌を嚙んだ話と、犯人の舌を嚙んだ話とを対にすることで、悪事を戒めるという効果が増大しているとは思われぬからである。なお章回小説で、隣り合う回の回目が対をなすものも、目に付いた限りでは「三言」より前のものはない。これもまた「三言」の影響によって始まったものかもしれない。

さらに一つの対偶の例は、馮夢龍の編纂した歌謡集『山歌』に見られるものである。大木康「馮夢龍『山歌』の研究」⁽²⁸⁾によれば、この歌謡集の一部に対偶構造のあることを、初めて指摘したのはドイツのテールマンであった。「妊娠への心配」と「妊娠しないことへの心配」を唱った歌が隣り合い、「男の片思い」と「女の片思い」を唱った歌が並ぶという配置は、大木の発見したものを含め、合計十一対が認められるという。

以上のように、対偶という現象が見られるのはいずれも白話の作品であった。これに対し、「三言」と同じく短篇小説を集めていても、文言で書かれた『剪燈新話』・同『余話』・『聊齋志異』、さらに馮夢龍編の『情史類略』にも、その構成に対偶を考慮した跡は見られない。

先回りして結論を述べよう。白話の作品に見られる各種の対偶構造は、正統な「文」ではないと言われるものが、「文」に近づくために行った一種の擬制ではないか。少なくとも、馮夢龍以後の物語にも及ぶ全面的な対偶は、このように説明できるのではないか。これが先の問いに対する筆者の答えである。では文とは何だろうか。文は美しい文様など様々な意味で用いられるが、言語で綴られた作品を指す場合にも、二つの異なる意味がある。一つは全ての言語作品を総称するというもので、この用法は後漢の終わり頃に確立した。『文心彫龍』の文がこれである。だが当時、全ての文の中でも特に尊重されたのは、美称の類をふんだんに用い、整った形式を持つもので、とりわけ韻を踏む五言詩と賦が文の中の文と意識された。^(補注1)文に美を求める欲求は無韻の文にも及び、後に「駢文」「四六駢儷文」と呼ばれる文体が発達した。駢とは馬が二頭並んで走ることをいう。四字句と六字句を基調とし、対句を多用することがこの文体の特徴であった。対句は中国語の特性に根ざした最も基本的な修辭法である。無韻の文を救済し、いわば押しも押

されもせぬ文にするための、主要な手段が対句であつた。

六朝から唐代、歴史記録の類などを除き、無韻の文のほとんど全てが駢文で書かれた。だが中唐を迎え、新しい文体・古文が生まれ、北宋の歐陽修以後、駢文はほとんど使われなくなっていく。しかし明清の科挙の文体「八股文」は、駢文を基礎に散文を加味して作り出された文体で、計四組の長大な対句を中心に組み立てられるものだつた。⁽²⁹⁾ 大木の著書『明末のはぐれ知識人』⁽³⁰⁾によれば、明代には科挙の受験者が増え、勉強法を指南する書も現れたが、そこには「作対」というカリキュラムがあり、知識人は皆幼い頃から対句を作る稽古をしたという。同書によれば、馮夢龍も科挙を目指し、童試に合格して生員の資格を得た。本試験には及第しなかつたが、本格的に出版に携わる以前には、家庭教師と受験参考書の編纂に従事していたという。

ここで再び小説周辺の対偶に戻ろう。『水滸伝』の好漢登場の場や、戦いの場面のように、白話小説の中にも、たくさん対句を用いた文言文が挿入されることがある。物語が口頭で語られていた時代にも、似たような部分はあつたのではないか。細かな意味は理解できなくとも、対句が作り出す心地よいリズムや歯切れの良さが、聴衆の心をつかみ、ともに耳を傾ける人々の間に、ある一体感を作り出していたのではないかと思われる。その雰囲気を再現することが、このような部分を読み物にも取り入れることの狙いであろう。

このように部分的な対句の使用に対し、一つの書の回目全てを対にすることには、異なる意志が働いていたように思われる。それでも各回の回目が、二句一組で対を為す場合には、前述した惹句の効果を上げていたとも考えられる。リズムカルな言葉が、先へ先へと読み進めたい気持ちをかき立てるのである。だが「三言」のように、或いは『玉嬌梨』のように、隣り合う回の題目が対をなしている場合には、こんな効果はあり得ない。普通に書物を読んでいる限り、誰もその対偶に気付かないからである。まして二つの物語に、よく似たモチーフやエピソードを盛り込み、並べて配置することから、いったい何が生まれるのだろうか。

「三言」の対偶構成は、恐らく自己目的化した対、対のための対である。「三言」を編纂するにあたって、馮夢龍が考えたモデルは、無数の精妙な対句を配して構築された駢文、より具体的には幼い頃から書き慣れた八股文だったのではないだろうか。白話でも対句は作れるが、虚辞が多く、使える語彙も限られてくる。文言の対句のように堅牢な、さながら言語の結晶ともいふべき美しさは望めない。しかし白話の小説には、千変万化するストーリーがある。それを巧みに配することで、かつて誰も為し得なかつた壮麗な言語の建造物ができるのであるのではないか。

八股文は形式的な制約が大きいため、士人はみな科挙に合格した後は、八股文を棄て、古文を書いたという。だが先に挙げた「三言」の序の一部にも、多くの対句が連続して用いられていたように、対句は当時の知識人にとって、発想の源泉であり、思考を展開させていくために不可欠な一種のエンジンでもあつた。テーパーマンは、『山歌』に見られる対偶について、「二つの歌は矛盾した形で存在し、全ての見方の相対性が写し出されている」と述べているという。しかし相対的視点の表明は、対偶の目的ではなく、副産物というべきではないか。文言文を対句で組み立てていくと同様に、白話の小説や歌謡の中から、馮氏は絶えず対となる要素を見つけ出し、作品の中に一つでも多くの対偶を作り出すことに努めていた。『山歌』の対は、このことを語っているのではないかと思えるのである。

章回小説の回目が、ほとんどの場合全て対偶をなすことは、やはり文ではないという自覚から始まったのではないだろうか。通俗小説の冒頭には、全回の回目を掲載した頁がある。ここに、非文を文とする言葉、対句を並べ、全ての回を覆う。これはまつとうでない言語で綴られたものを出版するに当たり、通俗小説自らが選択した一種の身だしなみだったのではないだろうか。しかし明末、通俗小説の作者と編者が経験を積み、優れた作品が蓄積されるに及んでなされたのは、この装いを脱ぎ捨て、自分自身の姿を確認することではなかつた。全回目の対に基づき、その精神を物語本体にも及ぼしたものの、つまり持てる力を傾注し、却つてその衣装をより豪華で物々しいものとしているのが、「三言」の対偶構成なのである。『無声戯小説』と『龍図公案』の作者と編者も、恐らく「三言」の構成に、駢文的・

八股文的美を感じ取り、それを自らの作品にも再現しようとしたのだろう。しかしその美は作品の価値と関わりがなく、いかなる意味でも通俗小説の可能性を拡大するものではない。それどころかこのような衣装を身にまとうことは、自ら劣った野蛮人であると認めることではないか。文言を用いる『情史類略』に対しては、馮氏は対偶という衣装の必要を全く感じてはいないのだ。だが前節で見た「三言」の序において、馮氏は通俗小説の価値を、高らかに主張していたはずである。小説が人を教え導く力は『孝経』『論語』にもまさる。このような主張に依拠して、福満と河合は対偶構成の目的を、警世の主題の明確化と考えたのである。この自信と、対偶構成に熱を入れる非正統の意識とは、どのように結びついているのだろうか。次にこの問題を考えることにしたい。

四 文の条件（2）——教化——

通俗小説には大きな教化作用があると序文で主張し、各篇の中では勸戒の道理を説く。「三言」にも典型的に見られるこのスタイルも、伝統的な文の觀念との関わりから見直されねばならないだろう。小説という種類の著述に対し、最初に考察を加えたのは、周知の通り班固の『漢書』芸文志であった。

小説家者流、蓋出於稗官。街談巷語、道聽塗說者之所造也。孔子曰、雖小道、必有可觀者焉。致遠恐泥、是以君子弗爲也。然亦弗滅也。閭里小知者之所及、亦使綴而不忘。如或一言可採、此亦芻蕘狂夫之議也。

小説家者流は、稗官から出たものであろう。街で噂話をしたり、道で聞いたことを道で人に話すような連中が作ったものである。孔子は「小さな『道』であつても、必ず見るべき点がある。ただ深遠なところへ到達するためには、それらに関わっていると、拘泥してしまう恐れがある。だから君子は手を付けないのだ」と言った。だが、だからといって抹殺もせず、村里の小さな知恵を持つものを見聞の及んだ範囲のことでも、書きとめて、忘れられることがないようにさせた。その中に一言でも採るべきところがあれば、これもまた為政者の参考となる

のである。

張衡「西京の賦」などの用例からすれば、漢代においても小説の実態は、娯楽のための読み物や、口頭で語られるおもしろい話であったと思われる。しかし班固は小説を道端で語られる噂話の類とし、些細ではあるが書き留めておけば、よい政治を行うための資料となるものと規定した。時代が下るにつれ、この規定はますます小説の実態から離れていった。しかしこの文章は、後世小説について語る際、常に回顧され、大きな力を及ぼし続けた。例えば先に挙げた『醉翁談録』の一節は、「小説家者流は」という語で始まる。これが右の文のもじりであることは明らかだろう。『警世通言』の序に「道聽途説を以て学問と為し」という句があったのも、李漁が「覺世裨官」というペン・ネームを用いたのも、通俗小説の作者や編者が、この文章を常に念頭に置いていたことの証拠である。

この小説論の原点となる文章を、儒家の文学理論の中で検討してみよう。「毛詩大序」は中国で最初のまとまった文学理論であり、後世に大きな影響を及ぼしたものである。「大序」には、「上は風を以て下を化し、下は風を以て上を刺る」という言葉がある。詩は人の心を深く動かすものなので、為政者は詩を正すことによって民の道徳を正すことができる。また詩には人の心が反映するので、民は詩によって政治を批判することができる。「大序」は詩の効用を、上から下への「移風易俗」と、下から上への「美刺」という二つの方向に整理した。そして後にこの論は、文学全体へ適用されていく。唐代初めに書かれた歴史書、魏徴の『隋書』文学伝には次のような言葉がある。

文の用為る、其れ大いなるかな。上は徳教を下に敷く所以にして、下は情志を上を達する所以なり。

ここで文という語は言語で書かれたものの総体を指しており、これは儒家が文学の意義を論ずる際の、最も標準的な理論であったといえるだろう。一方班固が小説に与えた存在意義は、為政者に民の実情を知らせるということだった。政治的有用性を判断の基準とするこの論は、言うまでもなく儒家正統のものである。しかしこれを先の標準理論と比べれば、ここには其の半ばが欠け落ちていることが知れるであろう。つまり下から上のみで、上から下が欠けて

いる。班固にとつて、小説は自然發生的なもので、君子がわざわざ作り出すものではない。民情を上に達すること以上の意味はあり得なかつた。この欠落を補填するためになされるのが、小説の教化の作用を主張することである。

『酔翁談録』には、前節に引用した部分に先立ち「世に九流なる者有り」という語があつた。九流とは儒家・道家・陰陽家などであり、その源流を説明した後、最後に小説家に言及する。『漢書』芸文志諸子略は、「諸子十家、其の觀るべき者は九流のみ」と述べ、小説家を他の九家と同列に論じられないものとした。その九家から雑家をはずし、小説家を潜り込ませた。これは、金文京の指摘するとおり、小説家を他の諸家と対等の地位にまで、格上げしようとする意識の現れであらう。³¹⁾「小説家者流は機戒の官に出づ」というのも、君主を諫める官をもつて、その源流とするこゝとである。閭里の風俗をさぐり、市井の話を集める稗官に比べれば、格段に華々しい役目であらう。そしてその後に出てくるのが、小説は昔の難しい文章をわかりやすく説き明かし、勸戒に役立つという言葉である。『酔翁談録』は、『漢書』芸文志の文章をもとに、徹底したもじりの手法を用いて、別格の劣等生・小説を陽の当たる場所へ連れ出した。筆者・羅燁が考えていた小説は、口頭で語られる話である。しかしここには、小説が著作として成熟したときに要求される、文たるものの資格がすでに準備されている。すなわち『漢書』では欠けていた上から下への効用、徳教を下に敷くという作用である。

小説は大きな教化作用を持つてゐる。この主張は、文ではないとされたものが、その所以を強く意識し、足らざるところを補うためになされるという意味で、対偶構成と同様のものだったのでないだろうか。『剪燈新話』が白話小説に先立つて、勸善懲惡に益有りと言つておいて、正統な文の中でも最も辺境に位置する文言の小説は、教化の意義を絶えず主張し続けなければならなかつた。それでも文言の小説は、一篇ごとに、しかも時には物語の本体とは乖離した形で、この話はどんな道德的意味があると書き記すことはしていない。白話の小説には、文言以上に文に近づく努力が必要であると見なされたのである。第二節で見たように、通俗小説は常に序において、道德を教えられ

ると主張したが、加えてその各篇で具体例を示すものでもあつた。これは編者や作者各人の警世意欲の強弱とは別に、通俗小説の社会的地位から要求される一定のスタイルだつたのである。(補注2)

そして対偶構成と、教化の主張と、この二種類の文の装いは、次のような関係にあつたと考えられる。先に挙げた『隋書』文学伝の文章では、文という語は文学作品全体を指していた。しかし文は中唐を迎え、二つのものに分裂し始める。柳宗元は「文に二道有り」として、比興者の文と、著述者の文の違いを論じている(『楊評事文集後序』)。この二つはやがて「老杜の詩を作り、退之の文を作るに一字として来処無きは無し」(黄庭堅「洪駒父に答うる書」)のように、詩と文という語で語られるようになる。先に筆者は言語作品を指す文にも、二つの意味があると述べた。その一方の散文を指す文が、中唐に初めて登場し、北宋に確立したのである。これ以後文学作品を総称する文と、散文の文が並立し、使い分けられる時代となる。『文苑英華』『古文真宝』の文は前者、『文章規範』『全唐文』の文は後者である。

詩と散文が区別なく文と呼ばれていた六朝では、文の理想は美しく修飾され、形式が整っていることだつた。しかし文の分裂以後、飾りとは最も無縁で、その形式は各人の自由にゆだねられた一体が文の名で呼ばれるようになる。そして「文は道を貫くの器なり」(李漢「昌黎先生集序」)というように、道義的効用は詩よりもむしろこの新しい文に対して強く求められることになる。作文とは、士人が為政者の一人として行う、経国の事業であると認識されるのである。この二つの相矛盾する文から、それぞれに文ではないとされたのが、白話で書かれた作品であつた。一つには彫琢のない粗雑な言語であるという意味で、また一つには天下国家に対する責任感に欠けるという意味で。つまり対偶は古くからの文に、教化の主張は新しい文に対応し、それぞれに文を擬制するものであつたと考えられるのである。

五 馮夢龍の小説観

対偶構成は、馮夢龍が自らの意志で作りに出したものである。その意味が上記のようなものであれば、馮氏の脳裏にあつたのは次のようなことだつたといえるだろう。すなわち、従来行われてきた回目対偶は、通俗小説が当然なすべきものである。それを物語の本体に及ぼし、一層華麗な全身駢文化を目指すことは、ますます通俗小説としてとるべき礼儀になつてゐる。——ここにあるのは価値のない肉体が、衣装によつて意義あるものになるといふ構図である。しかしこれでは通俗小説をあまりに貶めたことにならないだろうか。通俗小説の旗手馮夢龍の像からすれば、小説に対するこのような見方はにわかに入れたものがある。そこで最後にいくつかの視点から、馮夢龍の小説観を検討してみたい。その一つは李贄（卓吾）との關係を考えてみることである。

馮夢龍が李贄に傾倒していたことは、許自昌『樗齋漫錄』卷六の記述から知られている。李贄の門人が李卓吾評『水滸伝』を蘇州にもたらしたとき、馮は「李氏の学に夢中になり、有徳の名士として尊崇した（酷嗜李氏之学、奉為著蔡）」という。そしてその評した『水滸伝』を校訂し、豪華本として出版する作業に加わつたといわれる。⁽³²⁾興味深いのは、李贄の文章の中でもよく知られた「童心説」も、文という語を巡る議論だつたことである。

苟童心常存、則道理不行、聞見不立、無時不文、無人不文、無一樣創制體格文字而非文者。詩何必古選、文何必先秦。降而爲六朝、變而爲近體、又變而爲傳奇、變而爲院本、爲雜劇、爲西廂曲、爲水滸傳、爲今之舉子業、皆古今至文、不可得而時勢先後論也。故吾因是而有感于童心者之自文也、更說甚麼六經、更說甚麼語、孟乎。

もしも童心が常にあれば、道理に暗く、知識が確固たるものとなつていなくとも、いかなる時代に書かれたものでも、文でないものではなく、いかなる人間が書いたものでも、文でないものではなく、いかなる形式文体を創り出そうとも、文でないものはない。詩はなぜ必ず古詩でなければならず、文はなぜ必ず秦漢でなければならないのか。降つて六朝の駢文となり、変じて近体詩となり、また変じて伝奇となり、院本となり、雜劇となり、『西廂記』となり、『水滸伝』となり、現在の科挙應試の文章となつた。これらは皆古今の至文であり、時代の先後に

よつて優劣を論じることではできない。以上のことから私は童心が自ずから文であることを痛感するのである。なぜその上、六経・『論語』・『孟子』などを持ち出すことがあるだろうか。

この文章は、戯曲や通俗小説が、伝統的な文の觀念からいかに強く排除されていたか、明代の文人たちがこれら同時代の文学について語ろうとするときには、文との対峙をいかに強く迫られるものであったかを語っている。馮夢龍も同じ情況にあつて、「三言」の編纂に携わつていたのである。戯曲と通俗小説は正統の文ではないとする主張に対し、李贄が採用した方法は、文という語を新しく定義し、詩文も戯曲・小説も、同じ資格で包摂される文の觀念を打ち出したことである。文の意味するところが変われば、文ではないという論理は成り立たない。しかもその定義は極めて簡潔、童心をもつて書かれれば、全てが文というのである。童心とは道理や見聞に曇らされていない、純粹無垢の心であつた。

厳しい禁令にもかかわらず、李贄の書は世に広く行われ熱狂的な支持者を生んだ。馮もその一人だつたことは間違いない。井波律子は、「馮夢龍は李贄の文学觀を実践的に受け継ぎ、その領域を一気に拡大した」と述べている⁽³³⁾。大木の「三言」に対する見方は、井波とは決定的に異なるが、馮夢龍が知識人の常識に敢えて反し、通俗文学に積極的に関わることになつた背景には、李贄の存在があつたとする。中でも大木が注目するのは「真」という言葉である。

「真」は明代の著述において、様々な意味合いで用いられる。李贄にとつても重要な概念の一つであり、「童心説」の中で童心は真心と言ひ換えられている。そして大木が指摘するように、馮夢龍は各種の著作の中で「真」ということの価値をしばしば主張しているのである⁽³⁵⁾。しかし注意しておきたいのは、「天下の至文で、童心から生まれなかつたものはない。(天下之至文、未有不出于童心焉者也)」というように、李贄にとつての童心すなわち真心は、あくまで書き手のものなのに対し、馮夢龍のいう真情は、「その杜十娘と李公子は真情から親しみ合つていた(那杜十娘与李公子真情相好)」(『警世通言』卷三十二「杜十娘怒沈百宝箱」)というように、作中人物のものだつたことである。

蘇州地方の民歌を集めた『山歌』の序で、馮氏は「男女の真情を借りて、名教の偽善を明らかにする（借男女真情、発名教之偽棄）」と記している。「毛詩大序」が、「詩は性情を吟詠す」と述べて以来、詩歌は歌い手、ひいては詩人の情を表現するものだった。それに対し小説は、『漢書』芸文志以来一貫して、書き手の自己表現とは認識されたことがない。小説の筆者とは、民の真情を上へ達する無性格な記録者か、あるいは聖人の教えを分かりやすくかみ砕き、民を導く伝道者か、そこには筆者固有の心が介入する余地はない。このような小説観に対して投げかけられたのが、作者の真心の表明であれば、通俗小説も天下の至文であるという主張である。この主張の革新性は、真心の真よりも、むしろ「心」にこそあるとすべきだろう。

「三言」が実際にどの程度まで馮氏の「心」の表明であつたかは、また別に検討を要する問題である。しかし少なくとも「三言」の序に、この書は自らの真情から発するという言葉はない。のみならずいかなる意味でも、編者の心の問題にする箇所はない。通俗小説は文ではないという批判に対し、馮夢龍は李贄の戦略を採用しなかつた。その代わりを勤めたのが、前節に述べた教化の主張、つまり儒家正統の文の定義に沿い、通俗小説もその末席に連なると主張することである。そして対偶構成の意味が上に考えたようなものであれば、それもまたこの批判に対してなされた一つの回答だったのである。李贄の思想が危険視されていた以上、同様の見解を表明することは不可能だったかもしれない。しかし作者に童心があれば、全て文であるといつてはばからない李贄と、自ら望んで対偶という衣装を身にまとう馮夢龍と、この距離の大きさは、ただこのような理由から説明できるものだろうか。

次に考えてみたいのは小説と戯曲の関係である。馮夢龍は小説のみならず「墨憨齋」の筆名で十余種の戯曲を執筆した。多くは他の文人の作の改訂だが、自作もあり、散曲集なども残している。これらの作の序・総評などから窺える馮夢龍の戯曲観は、「忠孝節義を備え、教化に益あることを願う（忠孝志節、種種具備、庶幾有関風化）」（新灌園）序」というように小説と通じるところもある。しかし決定的に異なるのは、戯曲についてはいかに描けばよい作

品ができるかを、しばしば論じていることである。曲調・音韻と歌詞の関係についての議論も詳細だが、とりわけ注目されるのは、戯曲の構成に関する議論、つまり戯曲の物語としての側面に関する考察である。⁽³⁶⁾

父女女婿借此先會一番，省得末折抖然畢聚，寒暖許多不來，此針綫最密處也。掙婚、看錄及書齋偶語三折，俱是本傳大緊要關目，原本太直遂，（中略）不成事體。須是十分委曲，描出一番萬不得已景象。（「永團圓」總評）

父と娘、舅と婿がこの機会にまず一堂に会する。くだくだしいところを省いて出し抜けにみんなが集まり、時候の挨拶なども少なく、ここは筋立てが最も緊密なところである。掙婚・看録・書齋偶語の三折は、本伝奇の最も肝要な箇所である。だが原作はごくあっさり終わってしまった、（中略）（一場一場が）体を為していない。ここは十分に委曲を尽くしてこそ、万やむを得ないという情況を描き出せるのである。

小説も戯曲と同様、ストーリーを語るものである。ストーリー全体を考慮すれば、簡潔にすますべきところもあり、たつぷり描くべきところもある。このような観点や、「針線」という概念は、そっくりそのまま小説にも通用するものだろう。だが「三言」の序にはこれに類する記述はなく、他にも馮氏が小説の技法を書き残したものはない。戯曲の場合は、描法と実際の効果との関係に、こんなにも鋭い目を配っていた馮が、なぜ小説については一言も語らないのだろうか。

しかしこれは馮のみに限らない。小説の序が専ら勸戒に益有りと述べるだけでなく、小説の眉批は、この箇所はこれこれの道徳的意味があると注意を促すものがほとんどで、技法については人物描写の巧みさを指摘する程度である。場面の配置や伏線の張り方など、構成に関わる議論が行われているものは、明末清初のこの時期まで、『水滸伝』に對する金聖嘆の評がほとんど唯一の例であろう。

小説についてはいかに書くかという議論がない。これは小説が書き手の「心」の表明ではないということに由来するものだったと思われる。戯曲の中でも登場人物の歌の部分、俗語を交えているとはいえ、詩の流れに連なるもの

である。登場人物の情に仮託されたものではあるが、そこにはおのずから作者の情が表明されると見なされる（この論理は、男性が閨情詩を作る場合の応用である）。通俗小説と同様、正統の文ではないといわれても、『四庫全書』には詞曲類があり、戯曲に手を染める文人は、小説の場合よりはるかに多い。通俗小説と戯曲のこの地位の差は、戯曲には韻文の歌詞があることと共に、それが作者の「心」の表現であり得たからだろう。

それに対し小説の作者は限りなく空に近い。実際には通俗小説の作者たちも、それぞれに表現したいことを持ち、書き方の工夫を重ねたことだろう。しかしこの努力の過程を自覚し検討する機会は、公式にはほとんどゼロであった。そしてこの面でも馮には正統の見解に抵抗したあとが見られない。小説に関する議論はなくとも、戯曲についての考察は、小説執筆の際にも役に立つていたはずである。だが第一節の最後に挙げた『醒世恒言』巻二十九「盧太字」の例のように、対偶構成を整えるために、編者は必要のないエピソードを平気で挿入することすらしているのである。戯曲の構成を論じる細心さと、まるでストーリーの自立を認めないかのような小説に対する扱いと、これはそのまま馮夢龍の戯曲観、小説観を語っているのではないだろうか。

さらに一つ考えたいのは、先にふれた井波と大木の「三言」に対する見解の違いである。本稿の初めに述べたように、大木にとつての「三言」は土人・馮夢龍が人々を正しい道へ導くという意図を持つて編纂したものだつた。これに対し井波の考える「三言」は、不倫姦通あり、殺人あり、猥雑なエネルギーがあふれかえる世界であり、そのエネルギーは本来非士大夫的なもの、市井に生きる庶民のものであるという。この相反する「三言」像は、どちらが正しいのだろうか。筆者はどちらも正しく、どちらにも間違つた点があると考える。河井の作成した表によれば、「三言」には姦淫・色情に関わるものだけでも二十一篇、醜悪な人間模様を描く作品は無視できない量を占めている。そしてその物語の中では、必ずしも人を善へ導くとはいえない「感人」の力が作用しているのである。前述したように筆者はこの不道德な世界も、「三言」の一面を代表する重要なものであると思う。そしてそこには「おぞましきへの偏愛」

があり、「旧態依然たるシステムの中で、摂取されなくなつた過剰なエネルギーが色と金に蕩尽されている」と述べた井波の言葉は、示唆に富んだものであると思う。しかしこのような作品がいかにして生み出されたかという点では、井波とは見解を異にする。井波は馮夢龍を、李贄の文学観を實踐したラディカリストであるとし、「民衆の笑いの文化を受け継ぎ、高位のものや精神的なものを、物質的・肉体的なものに格下げさせる作用」を持つた「グロテスク・リアリズム」の手法を駆使して「三言」を作り上げたという⁽³⁷⁾。しかし先に見たように、馮は李贄の思想の核心部を継承しておらず、小説の手法に関しては、まだほとんど何の考察もなされていない時代、上記のような手法を、自覚を持って運用できたとは思われない。また手法としては無自覚でも、著述者の姿勢として「硬直した秩序に揺さぶりをかけるラディカルな批判精神」があつたかといえ、これにも疑問がもたれるのである。

井波は「三言」という作品の一面を鋭く突いている。しかし編者馮夢龍の像については、筆者はむしろ大木の説に賛成したい。馮氏の姿勢は士人のもので、通俗小説を警世に役立てたいという主張も、常套的な文の装いの範囲を超えて、真剣なものがあつたのではないかと思う。ではなぜこのような編者から、猥雑でグロテスクな世界が生まれたのだろうか。筆者は正統的な小説観こそが、このような世界を生み出したのではないかと考える。小説の存在意義は道義を説くことにあり、物語はそのための手段にすぎない。物語の部分で作者が何かを表明しようとするのではなく、それは作者が意図して作るものではない。故にいかに描き、いかに構成するかという問題は存在しない。この全ての過程で馮氏は正統的な小説観を受け入れていた。その意味でも士人だつたのではないかと思われる。この小説理念は、作者が強く拒否し続けない限り、しだいに作者から物語をコントロールする意思と力を奪つていくのではないだろうか。「感人」というキーワードを手にしなから、馮氏はこれが物語の中でどのように作用しているか、自ら検証しようとはしない。物語の中で起こっている事態に、何も気付かないかのように、型どおりの因果応報で締めくくるのである。物語本体はしだいに作者の手の届かない空洞と化し、そこに押し寄せるのは商業主義の圧倒的な力である。勸

戒の道理が最後に一言添えられれば、実際のところ物語の内部は、道義的規制すら及ばない場所である。おもしろいものを、売れるものをとという要請のみが物語を押し進めた末に、凶らずもそこには明末という時代の無意識の層が、写し取られる事になったのではないかと思えるのである。

あらゆる面で現実にはそぐわない政治・社会のシステム（古びた小説観もその一つ）、その中で生産力は飛躍的に拡大し、性も道徳さえも商品として流通する世界と化したのが、明末の中国だったのではないだろうか。新しい感情、新しい欲望がわき起こるにつれて、正統思想の側からの圧力も増大していったことだろう。だがこれは、単に士大夫層と非士大夫層の矛盾というような問題ではなかったと思われる。文を新しく定義することが許されなかったように、社会の現状を新たに定義し、新たなシステムを構想することは許されない。急激な変化が不安を募らせるにつれ、旧秩序によって社会の安定を図ろうとする動きも増加していったのではないだろうか。つまりその割合は様々でも、一人一人の心の中に、束縛を脱し、自身の欲求のおもむくままに行動したいという願いと、儒家正統の観念を守り、強化し、それにすがろうとする気持ちと同居していたのではないだろうか。通俗小説を初めとする明代の新しい文化的現象は、恐らく新しい思想や価値観をストレートに反映したものではない。新しいものの勃興とともに、現実離れした旧システムが息を吹きかえし、この両者がいずれ劣らぬ力をもつて人々を翻弄した。現在我々が目にする通俗小説は、ここから生まれたのではないかと思えるのである。

物語の展開を対偶の美の材料にしようという発想も、作者が物語の本体から疎外された結果生まれたものだろう。今日の見方からすれば、物語の展開によって作者の心中にあるものを表現するのが小説である。福満と河井が対偶の意味を、主題の明確化に求めた理由もここにある。しかし中国の小説において、物語はもともと作者自身のものではなかった。西欧では、作者の設定した主題や意図が、物語の全てをコントロールすることへの反省が起こり、様々な物語の融解実験が行われている。物語の展開を、作者の意思とは全く無縁の対偶の美にゆだねるといふやり方は、こ

の実験に似ていなくもない。しかし馮夢龍の試みは西欧の場合とは異なり、作者による物語の放棄ではなかつた。それとは逆に、作者がその手に物語を取り戻すことだつたのではないかと思われる。物語の対偶化を進めるとき、馮氏はおそらく創作の喜びを感じただろう。対偶構成は、正統的な小説観の許す範囲で、作者が小説によつてなし得る「心」の表現であつたと思えるのである。

(文中敬称略)

(注)

- (1) 内田道夫「古今小説の性格―歴史と小説―」(『文化』一七ノ六 一九五三)、『中国小説研究』評論社 一九七七にも収める。福満正博「『古今小説』の編纂方法―その対偶構成について―」(『中国文学論集』第十号 一九八一 九州大学中国文学会)
- (2) 大木康「馮夢龍『三言』の編纂意図について―特に勧善懲惡の意義をめぐって―」(『東方学』六十九号 一九八五)
- (3) 注(1)の福満論文。
- (4) 鄭振鐸「明清二代の平話集」(『中国文学研究』所収、作家出版社 一九五七)
- (5) 錢伯城「新評警世通言」(『錢舍人』の巻に附された評点。(上海古籍出版社 一九九二))
- (6) 譚正璧「三言兩拍本事源流述考」(『話本与古劇』所収、古典文学出版社 一九五六)
- (7) 胡士瑩「話本小説概論」第七章現存的宋人話本(中華書局 一九八〇)
- (8) 譚正璧「三言兩拍資料」(上海古籍出版社 一九八〇)及び小川陽「『三言二拍本事論考集成』(新典社 一九八二)と『中国小説百科全書』「燕子楼」の条(新華書店 一九九三)の記述を参照し、次の資料の「燕子楼」故事を確認した。『唐詩紀事』卷七十八「張建封妓」、『全唐詩話』卷六「張建封妓」、『類說』卷二十九「燕子楼」、『紺珠集』卷十一「燕樓集」、『独醒雜志』卷三、「七修類稿」卷三十六詩文類「燕子楼」、『曲海總目提要』卷二「閔盼盼」、『買愁集』卷三哀書「燕子楼」、『綠窓新話』卷下「張建封家姬吟詩」(この書の校注には秦觀などの詞数首を引いている)。以下のものは明代の類書である。『艶異編』卷之二十七「張建封妓」、『一見賞心編』卷之十二、「續合春容」卷二、「燕居筆記」卷二。これらの書のいずれにも、盼盼の死後のエピソードは記されていない。

ただ一つ問題になるのは、『醉翁談錄』「小説開闢」が、宋人の話本を八種に分けて列挙する中で、「煙粉」の項に「燕子楼」

という名が見えていることである。譚止璧「醉翁談録所録宋人話本考」(『話本与古劇』所収、古典文学出版社、一九五六)は、「煙粉」類十六種のうち、他書からその内容を知れる五種を根拠に、この類を女性の幽霊と人間の愛情故事であると考証している。「燕子楼」も『警世通言』卷下「錢舍人」をもとに、根拠となる五種の一つに挙げられている。この考証が正しければ、宋代すでに盼盼の霊が登場する「燕子楼」故事が存在したことになる。ただ劉銜のように「煙粉」を「男女愛情故事」とする説もあり(『中国古代小説百科全書』新華書店、一九九三)、程毅中のように「似乎専門講女性的故事、而且還往往和鬼魂有關」とする説もある(『宋元話本』、中華書局、一九八〇)。

(9) 『類説』が『麗情集』よりしてこの話を引くことから、程毅中はこの故事を小説化したのは張君房かもしれないと述べている(『中国古代小説百科全書』「燕子楼」の条、新華書店、一九九三)

(10) 佐藤晴彦『警世通言』における馮夢龍の創作(『神戸外大論叢』第四三卷第二号、一九九二)

(11) 佐藤晴彦『古今小説』における馮夢龍の創作(『東方学』第七二輯、一九七六)

(12) 佐藤晴彦『清平山堂話本』「熊龍峯小説」と「三言」(『神戸外大論叢』第三七卷第四号、一九七六)

(13) 展開が非平行とされた四組にも、詳細に見れば相通じるところがあるのではないかと思われる。例えば『警世通言』卷二十五「桂員外途窮懺悔」と卷二十六「唐解元一笑姻縁」の二篇は、前者は桂員外が掘り出した金を不正に手に入れたことから金持ちになり、後者は唐解元が街で見かけた美しい女中に近づくために、使用人に身を落とすという点で対とされたのではないだろうか。普通では考えられない大きな身分の変化が生じるところが、共通するというわけである。また「唐解元」の篇尾の詩には「陰為不善陽掩之、則何益矣徒勞耳」などの句があるが、これは「唐解元」の話には当てはまらない。「桂員外」を意識して詠んだものだろう。

(14) パターンIIに分類されたものの中には、話の性質上どうしても徳目が違ってしまうという対がある。『醒世恒言』卷三十五「徐老僕義憤成家」と卷三十六「蔡瑞虹忍辱報仇」の二篇は、いずれも主人公が苦勞の末に家を興すというものだが、前者は下僕が主人のために奮闘するので「義」、後者は娘が親の敵を討つので「孝」と「節」ということになる。『醒世恒言』卷一「西泉令競義婚孤女」と卷二「三孝廉讓產立高名」の二篇も、前者は「義」、後者は「悌」とならざるを得ない。

(15) Patrick Hanan (The Chinese Short Story: Studies in Dating, Authorship, and Composition), Cambridge, Mass.,

- (16) 馮夢龍の小説理論が明代小説理論の集大成であると指摘したのは、成復旺・蔡鍾翔・黄保真『中国文学理論史』(三) 四章四節(北京出版社 一九八七)。この他、明代及び馮夢龍の小説理論については袁震宇・劉明今『明代文学批評史』(上海古籍出版社 一九九二)、陳洪『中国小説理論史』(安徽文艺出版社 一九九二)を参照した。
- (17) 注(16)の陳洪の書の第一章・第二章。
- (18) 『中国歴史小説序跋集』(人民文学出版社 一九九六) 参照。
- (19) 『元明清三代禁毀小説戲曲史料』(上海古籍出版社 一九八一)には、小説を非難する文章や、禁書を命じる法令が集められている。
- (20) 注(16)に挙げた陳洪の書の第三章四。
- (21) 張竹坡本『金瓶梅』の回目は、一回二句ですべて対偶をなしている。
- (22) 伊藤漱平『連城壁』解題(汲古書院『佐伯文庫叢刊』第二期 一九九八)
- (23) 趙景深『包公伝説』(『小説閑話』所収、北新書局 一九三七)
- (24) 胡士瑩『話本小説概論』第十六章明清説公案(中華書局 一九八〇)
- (25) 江蘇省社会科学院明清小説研究中心編『中国通俗小説総目提要』(中国文联出版公司 一九九〇)に挙げられている回目は、二組が「割牛舌」と「騙馬」、「金鯉」と「玉面猫」で対をなしていない。東京大学東洋文化研究所倉石文庫所蔵『龍図公案』(大塚秀高『増補中国通俗小説書目』(汲古書院 一九八七)が、清初刊本と推定しているもの)では、「割牛」と「騙馬」、「金鯉」と「玉猫」とあり、対をなしている。莊司格一『中国の公案小説』(研文出版 一九八八)に挙げられている書の中には、「金鯉魚」と「玉面猫」となっているものもあるが、いずれにせよ本来は対をなしていたと思われる。
- (26) 注(25)に挙げた『中国通俗小説総目提要』の『龍図公案』の項。
- (27) 注(25)に挙げた莊司格一『中国の公案小説』は、『龍図公案』の各刊本について考証し、「天啓間(二六二一—二六二七)の刊行ともわれる明刊本が、東京大学東洋文化研究所および山口大学図書館に所蔵される。」と述べている。天啓間刊行の根拠は明らかではないが、『古今小説』の刊行が天啓元年であるから、莊司の推測が事実なら、必ずしも『龍図公案』が「三言」の影響を受けたとはいえなくなる。しかしこの二書に対して、注(25)に挙げた大塚の書目は「中国社会科学院文学研究所本と同版本の可能性あり。ともに封面佚」と述べ、清初の刊本と推定している。
- (28) 東京大学博士学位取得論文 一九九八

- (29) 横田輝俊は、八股文の構成に古文の「双関法」に近いものがあると述べているが、これも対句の運用法の一つであり、八股文が対句を柱に構成されることは変わりがない(『中国文学概論』八股文。大修館 一九六七)。中唐以後の古文は、駢文批判の中から生まれたが、駢文から多くのものを学び、取り入れていく。
- (30) 大木康『明末のはぐれ知識人』第五章(講談社 一九九五)
- (31) 興膳宏編『中国文学を学ぶ人のために』(世界思想社 一九九二)第六章「小説」。『醉翁談録』が『漢書』芸文志を換骨奪胎したものであることは金から教えられた。
- (32) 注(30)に挙げた大木の書の第四章。
- (33) 井波律子『中国のグロテスク・リアリズム』まえがき(平凡社 一九九二)
- (34) 注(30)に挙げた大木の書の第四章。
- (35) 大木康『馮夢龍『三言』の編纂意図について(統)——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)
- (36) 注(16)に挙げた『中国文学理論史』(三) 四章四節は、馮夢龍の戯曲理論の中で特に価値があるのは構成に関する理論であり、戯曲論史上の意味は大きいと述べている。
- (37) 注(33)に挙げた井波の著書、まえがき。
- (補注1) 言語作品の総称としての「文」については、興膳宏「六朝期における文学観の展開」(『中国の文学理論』所収。筑摩書房 一九八八)に依拠した。
- (補注2) 前野直彬は「明清の通俗小説は、ほとんどこのような看板(小説には勧善懲悪の趣旨がある——筆者記)を掛けて、その存在意義を認めさせようとしていた。この意図は成功したけれども、結局は伝統文学形式を理解し得ない庶民に対して、わかりやすく説明したというだけのものになるわけだから、文学としては一段と低次なものであることを自認したことになる。」と述べている。(『中国文学序説』第五章中国文学の社会的地位。東京大学出版会 一九八二)。
- (付記) 一九九七年七月、日光で合宿を行った際、河井陽子は「三言」の編纂方法について「の要旨を報告し、葛晓音教授及び佐野誠子・福田素子・何旭の諸君に筆者を加えて討論を行った。本論の第三節に述べたことの要点は、このときに思いついたものである。ここに記して参加者に感謝の意を表したい。