『録鬼簿』における散曲・雜劇作家著録考

— 戲曲史的位置づけからの再検討 —

李 家 橋

はじめに

『録鬼簿』^①は、元の鍾嗣成^②によって編まれたもので、中国の最初の専門的戲曲目録と言われている。その中に一五〇人あまりの元曲作家および四五〇種以上の劇目（雜劇の作品名）を記し、現在われわれが知っている元曲作家と劇目の大半を占めて後世における元代戲曲研究の文献的な基礎を築き上げた。今日、元代の戲曲に関する研究では、『録鬼簿』を参考としないものはほとんどないと言ってよいほどであり、その中国古典戲曲史における地位はいままでもなく重要である。

このため、『録鬼簿』に記した元曲の作家および劇目を参考にして、日中の学者らは早くから関連研究を展開した。それらの研究視点や研究成果をまとめてみると、主には①元曲作家の生没、経歴および活動時代を考察して元曲の発展時期を分けること、②作家の出身地

や活動地域によって元代の戲曲が盛行した中心地の変遷について検討し、当時中国南北の戲曲発展のなりゆきを明らかにすること、との二点に集中しているとわかる。いずれも『録鬼簿』を必須な史料として用いて、元曲史上の重大な課題を解決しているものであり、『録鬼簿』における高い文献的価値を最大限に利用しているともいえよう。しかし、元代の散曲と雜劇における文学的地位の不等性から考えると、散曲と雜劇の作家を同等に著録した『録鬼簿』の紙背に潜む戲曲史的意義もあるのではなからうか。これについて、先行研究においてはまだ触れられていないため、本稿では、元代の人による一般的な「元曲」文芸観に着眼し、『録鬼簿』の散曲と雜劇作家の著録における意義を考察してその戲曲史的位置づけを再検討しようとする。

一、元代における散曲と雜劇の位置

中国の文学發展史では、「唐詩・宋詞・元曲」という流れがあり、これはすなわち唐・宋・元の文学を代表する形式をそれぞれ詩・詞・曲とするものである。このような言い方は実際に現代学者の發明ではなく、その源を遡ろうとするなら、元の羅宗信（生没不詳、周徳清とは同時代の人と考えられる）のところまで行き着く。羅宗信が、周徳清（約一二七七—一三六五）によって編まれた『中原音韻』のためにつけた序文に、以下のような記述がある。

世之共稱唐詩、宋詞、大元樂府、誠哉。學唐詩者、為其中律也。學宋詞者、止依其字數而填之耳。學今之樂府、則不然。（後略）⁽⁵⁾

（訳）世の共に唐詩、宋詞、大元樂府を稱することは、誠なり。唐詩を学ぶ者は、其の律に中たる為なり。宋詞を学ぶ者は、止だ其の字數に依つて之を填むるのみ。今の樂府を学ぶには、すなわち然らず。

この序に唐詩と宋詞とともに併称した「大元樂府」は、すなわち現在の中国文学史に呼ばれる「元曲」にあたるものである。ただ、この「大元樂府」は具体的に何を指しているのか。現在、我々が理解している「元曲」とまったく同じであるのだろうか。元の楊朝英が編んだ『朝野新声太平樂府』という戲曲選集において、鄧子晋と

いう人は以下の序を残している。つぎに、その序文を見てみよう。

樂府本乎詩也。三百篇之變，至於五言。有樂府、有五言、有歌、有曲、為詩之別名矣。及乎制曲以腔，音調滋巧，甚而曲犯雜出。好事者改曲之別名曰詞以重之，而有詩詞之分矣。今中州小令套數之曲，人目之曰樂府，亦以重其名也。舉世所向，辭意爭新，是又詞之一變，而去詩愈遠矣。⁽⁶⁾

（訳）樂府は詩に本るなり。三百篇の變、五言に至る。樂府有り、五言有り、歌有り、曲有り、詩の別名を為すなり。曲を制るに腔を以てするに及び、音調 滋（ますます）巧む。甚だしくして曲犯 雜出す。好事なる者は曲の別名を改めて詞と曰ひ、以て之を重んず。而して詩詞の分有り。今の中州小令、套數の曲、人 之を目して樂府と曰ふ。亦た以て其の名を重じるなり。世を擧げて尚ぶところ、辭意 新を争ひ、是も又た詞の一變なり、而れども詩を去ること愈遠し。

鄧子晋の序によると、元代の人が当時、中州（中原地域）の「小令」と「套數」（すなわち散曲）を「樂府」と見なしていたことがわかる。ここで、まず現在の通説における「元曲」について紹介する必要があると考える。『中国曲学大辞典』という權威のある辞書を調べてみると、以下のような解釈がある。

元代杂剧和散曲的合称。（中略）由于杂剧影响最大，成就最突出，所以有人视元杂剧为元曲的同义词，如明代臧晋叔所编《元曲选》其实仅是一本元代杂剧的选集。

(訳) 元の雑劇と元の散曲の併称である。(中略) 雑劇の影響が最も大きくて、成果が最も著しいため、元雑劇を元曲と同義に見るものもある。たとえば、明代の臧晋叔が編んだ『元曲選』⁽⁷⁾は実のところ単に元代の雑劇集であるに過ぎない。

さらに、「散曲」について、「散曲は、小令と套曲の二つの形式からなるのである。」という定義もある。⁽⁸⁾つまり、現在の通説によれば、元曲は元代の散曲と雑劇からなるものであり、ともすれば雑劇の方が優先的位置を占めているとのように考える人も少なくない。けれども、羅宗信や鄧子晋らの元代の人が当時考えた「元曲」〔大元樂府〕は現在我々が理解する元曲とは異なり、雑劇と関係なくもっぱら散曲のみになる。⁽⁹⁾

さて、なぜ元代の人が雑劇と散曲の両方ではなく、散曲のみをもって唐詩と宋词と並列していたのか、を問うと、じつは、それは元代では、散曲を重んじて雑劇を軽んじる傾向があるからなのである。当時の人は散曲の価値を認めるものの、雑劇の文学価値をそれほど評価していなかった。これについて、最近日中の先行研究⁽¹⁰⁾にも言及されている。たとえば、小松謙氏は『元代散曲考』において以下のように述べている。

雑劇の評価が高まるのは、明代後期における白話文学評価の影響によるところが大きく、明初、更には元代当時においても、曲については散曲のほうが重視される傾向にあった。元代に刊行された唯一の雑劇の刊本である『元刊雑劇三十種』が、程度

の差こそあれ、いずれも劣悪な版本といわざるをえないものに対して、散曲については『陽春白雪』『太平楽府』のようなかなり美しい版面を持つ版本が刊行されていることは、高価な書籍を購入するだけの経済力を持っていた階層における両者の評価の違いを示すものといつてよい。

以上のように、小松謙氏は散曲が元代に重視される傾向にあったと指摘する際に、版面の出来栄えにおいて、『元刊雑劇三十種』という雑劇の刊本と『陽春白雪』『太平楽府』らの散曲の刊本を比較した。刊行した版面の状態から、元の当時雑劇より散曲のほうが重視されたことはある程度に窺うことはできるが、ただここで注意すべきところもあると執筆者は考えている。それは、つまり刊行の主導者および動機における両者の違いという点である。『元刊雑劇三十種』の刊本は民間の書商によって刊行された普通の坊刻本⁽¹¹⁾であるが、『陽春白雪』『太平楽府』らの散曲の刊本は文人が主導したもので、商人の利益を求めるとは異なり、文名を世に揚げて作品を後世に残すことがその主な動機と考えられる。利益を得るためなら、その刊行のコストを最小限に工夫せねばならないので、粗末な刊行になってしまうことも何の不思議もない。これは、両者の間に版面の出来具合が異なるようになった最大の要因ではなからうか。

散曲と雑劇の刊行物の出来栄えだけから元の当時、散曲を重視して雑劇を軽視する傾向を窺うにはやや物足りないと思われるため、つぎはまた二点を補足して論じたい。まず、以下の元の楊維禎(一

二九六一—二三七〇)による『沈氏今樂府序』の一部から検討してみよう。

或問…騷可以被弦乎?…曰…騷、詩之流、詩可以弦、則騷其不可乎?…或有曰…騷無古今、而樂府有古今、何也?…曰…騷之下為樂府、則亦騷之今矣。然樂府出於漢、可以言古、六朝而下皆今矣、又況今之今乎!…吁、樂府曰今、則樂府去漢亦遠矣。士之操觚於是者、文墨之戲耳。其以声文綴於君臣、夫婦、仙釋氏之典故、以警人視聽、使癡兒女知有古今美惡成敗之勸懲、則出於關、庾氏傳奇之變。或者以為治世之音、則辱國甚矣。(後略)

(訳)或ひと問ふ、「『騷』は以て弦に被るべきか。」曰く、「『騷』は『詩』の流れなり、『詩』は以て弦すべし、則ち『騷』は可ならざらんやと。」或ひと有りて曰く、「『騷』は古今無し、而して樂府は古今あり、何ぞやと。」曰く、「『騷』の下りて樂府と為れば、則ちまた『騷』の今なり。然れども樂府は漢より出づ、以て古と言ふべし。六朝より下りて皆今なり、また況んや今の今をや。」吁、樂府 今と曰はば、則ち樂府 漢を去ること遠し。士の觚を是に操る者は、文墨の戲のみ。其の声文を以て君臣・夫婦・仙釈氏の典故を綴り、以て人の視聽を警め、痴かなる兒女をして古今の美惡成敗の勸懲有るを知らしむるは、則ち関・庾氏の伝奇の変より出づ。或ひとは以て治世の音と為せば、則ち國を辱むること甚し。

表1 元・明の戯曲選集・曲譜における散曲と劇曲の収録

成立時代(年)	戯曲選集・曲譜	編者	散曲数	劇曲数
元(1313?1328)	『樂府新編陽春白雪』	楊朝英(元後期)	601	0
元(1351)	『朝野新声太平樂府』	楊朝英(元後期)	1220	0
元(1319~1324)	『梨園按試樂府新声』	無名氏	541	0
元(約1345)	『類聚名賢樂府群玉』	無名氏(一説胡存善)	716	0
元(1324)	『中原音韻』	周德清(1277-1365)	43	4
明(1398)	『太和正音譜』	朱権(1378-1448)	245	104
明(1517)	『盛世新声』	臧賢(約1439-1519)	約710	約70
明(1525)	『詞林摘艷』	張祿(生没不詳)	約480	約80
明(1531)	『雍熙樂府』	郭勛(1475-1542)	約1200	約220

楊維禎によるこの記述について、鄧紹基氏は「楊維禎涉及「閨卿」の一首宮詞⁽¹²⁾」において「楊維禎輕視、蔑視杂劇及其作家」(楊維禎が雜劇および雜劇作家を輕視・蔑視する)とのように指摘している。つまり、元の文人においては、雜劇を輕視するものが存在していることが明らかになる。

そして、もう一点をみてみよう。元代から明代の中期までに成立した戯曲選集や曲譜に収めた散曲と雜劇の情報を、執筆者はまず次の表⁽¹³⁾にまとめておく。

表の中の「劇曲」はすなわち雜劇の作品から選ばれた曲(歌)である。雜劇のよく見られる形式は「一本四折」で、一折の中に複数の曲が連なる。それらの曲から、一首のみを選び出す場合、すなわち散曲の「小令」にあたり、同じの宮調に

属する曲を複数選び出す場合、すなわち散曲の「套数」にあたる。雑劇の曲と散曲の曲とは形式上も性質上もそれほど差はないといえる。にもかかわらず、元代の人によって編まれた戯曲選集や曲譜において雑劇の曲をほとんど取り入れていない。しかし、明代になると、情勢は一変する。これは、元代の人あまり評価されていなかった雑劇を明の人が重要視するようになったということをはっきりと示しているのではなからうか。

要するに、現代の通説とは異なり、元代の人による一般的な「元曲」文芸観においては、散曲は重要視されるものの、雑劇はそれほど評価されない傾向がある。雑劇の文学価値が一般的に認められ、散曲と同様な文学的地位を得るにはまだ時間を要することになる。こういう背景で、散曲と雑劇作家を格差なく著録した『録鬼簿』はどんな役割を果たすのだろうか。

二、『録鬼簿』における散曲・雑劇作家の著録

『録鬼簿』の前に、散曲作家と雑劇作家（およびその作品名）を同時に多く著録した文献はない。ここで、まずその散曲・雑劇作家の著録概況をみてみよう。

表2にまとめた著録の概況から、二点のことがいえる。まず、『録鬼簿』の上巻に記した作家の割合からみると、散曲より雑劇のほうが遥かに高い。そして、下巻では散曲作家と雑劇作家を混じり合っ

て記し、散曲作家と雑劇作家の高下をつける傾向がまったく見られない。そして、人数から見れば、散曲作家（七三人）より雑劇作家（七九人）のほうがやや多い。また、雑劇作家による劇目を四五二種も記しているが、散曲作家による散曲集を九種しか言及されていない。これは、鍾嗣成が『録鬼簿』において散曲より雑劇のほうにさらなる情熱を注いだことを物語っているだろう。

けれども、前にも述べたように、元代の人には散曲を重んじて雑劇を軽んじる傾向があるにもかかわらず、なぜ鍾嗣成は同時代の人とは違って、散曲のみならず雑劇にも多大な関心を寄せているのか。つぎは、鍾嗣成による序文から、『録鬼簿』における鍾氏の編纂動機についてすこし検討してみたい。

（前略）余因暇日、緬懷故人。門第卑微，職位不振，高才博識，俱有可録。歲月彌久，湮沒無聞，遂傳其本末，吊以樂章。復以前乎此者，敘其姓名，述其所作，冀乎初學之士，刻意詞章，使冰寒於水，青勝於藍，則亦幸矣。名之曰『録鬼簿』。嗟乎，余亦鬼也。使已死未死之鬼，作不死之鬼，得以傳遠，余又何幸焉。若夫高尚之士，性理之學，以為得罪於聖門者，吾黨且噉蛤蜊，別與知味者道。至順元年，龍集庚午，月建甲申，二十二日辛未，古汴鍾嗣成序。

（訳）（前略）余は暇日に因りて、故人を緬懷す。門第卑微にして、職位不振なるも、高才博識は、俱に録すべき有り。歲月彌々久しうして、湮沒して聞く無し。遂に其の本末を傳へ、吊

表2

卷	区分け	著録する作家	小計
上	先輩已死名公有樂府行于世者	董解元、太保劉公秉忠、商政叔學士、杜善夫散人、閻仲章學士、張子益平章、王和卿學士、蓋志學學士、楊西庵參政、胡紫山宣慰少凱、盧疎齋學士處道、姚牧菴參政、徐子方憲使、不忽木平章、史中丞、張九元帥、荆漢臣參政、陳草庵中丞、張夢符憲使、陳國賓憲使、劉中菴承旨、馬彥良都事、趙子昂承旨、閻彥舉學士、白無咎學士、滕玉霄應舉、鄧玉賓同知、馮海粟待制、貫酸齋學士、曹光輔學士、張洪範宣慰	散曲作家31人
	方今名公	郝新菴左丞、曹以齋尚書克明、劉時中待制、薩天錫照磨、李溉之學士、曹子貞學士、馬昂夫總管、班恕齋知州彥功、馮雪芳府判、王繼學中丞	散曲作家10人
	先輩已死名公才人有所編傳奇行于世者	關漢卿 (58)、高文秀 (32)、鄭廷玉 (23)、白仁甫 (15)、庾吉甫 (15)、馬致遠 (12)、李文蔚 (12)、李直夫 (11)、吳昌齡 (9)、王實甫 (14)、武漢臣 (10)、王仲文 (10)、李壽卿 (10)、尚仲賢 (10)、石君寶 (10)、楊顯之 (8)、紀天祥 (6)、于伯淵 (6)、戴善甫 (5)、王廷秀 (4)、張時起 (4)、費唐臣 (3)、趙子祥 (3)、姚守中 (3)、李好古 (3)、趙文殿 (3)、張國寶 (3)、紅字李二 (3)、李郎 (2)、趙天錫 (2)、梁進之 (2)、王伯成 (2)、孫仲章 (2)、趙明道 (2)、趙公輔 (2)、李子中 (2)、李進取 (3)、岳伯川(2)、康進之 (2)、顧仲清 (2)、石子章 (2)、侯正卿 (1)、史九散人 (1)、孟漢卿 (1)、李寬甫 (1)、李行甫 (1)、費君祥 (1)、江澤明 (1)、陳寧甫 (1)、陸顯之 (1)、狄君厚 (1)、孔文卿 (1)、張壽卿 (1)、劉唐卿 (2)、彭伯威 (1)、李時中 (1)	雜劇作家56人・劇目348種
卷	方今已死名公才人余相知者為之作傳以凌波曲吊之	宮天挺 (6)、鄭光祖 (17)、金仁傑 (7)、范康 (2)、曾瑞 (1)、沈和 (5)、鮑天祐 (8)、陳以仁 (2)、范居中、施惠、黃天澤、沈拱之、趙良弼 (1)、陳無妄、廖毅、喬吉甫 (11)、睢景臣 (3)、吳本世、周文質 (4)	散曲作家7人、雜劇作家12人・劇目67種
	已死才人不相知者	胡正臣、李顯卿、王思順、蘇彥文、屈彥英、李齊賢、李用之、劉宣子、顧廷玉、俞仁夫、張以仁	散曲作家11人
	方今才人相知者紀其姓名行實並所編	黃公望、吳仁卿 (4)、秦簡夫 (5)、趙善慶 (5)、張可久、錢霖、徐再思、顧德潤、曹明善、汪勉之、屈子敬 (5)、高克禮、王庸、蕭德祥 (5)、陸登善 (2)、朱凱 (2)、王暉 (3)、王仲元 (3)、吳朴、孫子羽 (1)、張鳴善 (2)	散曲作家10人、雜劇作家11人・劇目37種
	方今才人聞名而不相知者	高可通、董君瑞、李邦傑、高安道	散曲作家4人

注：1) 『録鬼簿』のテキストは簡本、繁本、増補本の三系と分けられ、通行本は繁本系に属する『棟亭十二種』本(康熙年間の曹寅による刊本)である。本研究では、大阪府立図書館所蔵(請求番号：甲漢0028-010)の『棟亭十二種』本を参考している。『録鬼簿』のテキストについて、拙作の『「録鬼簿」繁本系テキストの新考：傅斯年圖書館所蔵の兩抄本を中心に』(『中国文学研究』第45輯、2019年、第57-74頁)において考察を加えている。

2) ()内は当該作家の名の下に記す雑劇の劇目(作品)数である。また、雑劇の劇目を有していない場合は、散曲のみを作る散曲作家と見なしてもよい。

3) 雑劇作家の中に、関漢卿・馬致遠・白朴などは散曲をも残しているが、『録鬼簿』においては彼らの名の下に雑劇目のみを記して散曲のことを一切に言及していない。これは、当時、関漢卿・馬致遠・白朴などは散曲の創作ではなく、雑劇の創作をもって名を世に馳せと考えてもよからう。上表も『録鬼簿』の著録に従い、名の下に雑劇の劇目がない者を散曲作家にし、劇目がある者を雑劇作家にしている。

ふに樂章を以てす。復た此より前なる者を以て、其の姓名を敘し、其の作る所を述ぶ。冀はくは初學の士、詞章に刻意し、氷をして水より寒く、青をして藍より勝らしめば、則ち亦た幸なり。之を名づけて『録鬼簿』と曰ふ。嗟乎、余亦た鬼なり。已に死すと未だ死せざるの鬼をして、不死の鬼と作さしめ、得るに以て傳はること遠ければ、余又た何ぞ幸なるや。かの高尚の士、性理の學、以て聖門より罪を得るを為せば。吾黨は且く蛤蚶を噉はんとし、別に味を知る者にと道はん。至順元年、龍集庚午、月建甲申、二十二日辛未、古汗の鍾嗣成序す。

この序文から、鍾氏の編纂意図は、①「故人」を懐かしみ、才能のある者が後世に埋もれないように、彼らの名前を『録鬼簿』に記すこと、②元曲の創作に携わろうとする初心者たちに模範の作家を紹介し、戯曲の発展に寄与すること、③儒学（「性理之学」）のみを重要視する伝統的な觀念に囚われてはならず、戯曲の文学価値をも積極に評価すべきと唱えること、との三点にまとめることができる。

この三点から、鍾氏の雑劇を重視する理由が窺えよう。特に留意すべきは、動機①の「才能のある者」というところである。鍾嗣成の交遊グループには、彼と同じような身分がそれほど多くない下層文人が多くいる。⁽¹⁴⁾ 散曲あるいは雑劇のいずれかのみを作る者もあるし、散曲と雑劇を両方作る者もあり、鍾氏自身は両方を作っている。⁽¹⁵⁾ 鍾嗣成グループの作家たちが持つ「才能」は散曲の創作力だけではなく、雑劇の創作力でもある。これは鍾氏が散曲と雑劇を同等に重

視する一要因だと考えられよう。

要するに、散曲と雑劇を等しく『録鬼簿』に記した鍾嗣成には、同時代の人とは異なり、散曲を重んじて雑劇を軽んじることがまったくないと言っても良い。それどころか、偏見を持たず『録鬼簿』をもって堂々と雑劇作家の名を世に揚げようとする工夫から、雑劇を重視する態度も明らかに見て取れる。それまでの雑劇を軽視する時風を打破し、雑劇の文学価値を認めたと先驅者として、鍾嗣成はのちに雑劇の地位向上・確立へ助力を与えるようになった。

三、雑劇の文学地位の確立における

『録鬼簿』の位置づけ

鍾嗣成の後、雑劇の価値を重要視すべきと同調する文人には夏庭芝（約一三〇〇—一三七五）がある。彼が編んだ『青樓集』においては、雑劇とかわる女性の芸人を多く記し、元代の雑劇が盛んに上演される実態を考察するに又とない貴重な史料となっている。そのうち、鍾嗣成の姿も現れている。王玉梅という女性の芸人を紹介する記述をみてみよう。

善唱慢調、雑劇亦精緻、身材短小而聲韻清圓、故鍾繼先有「聲似磬圓、身如磬槌」之謂云。⁽¹⁶⁾

（訳）善く慢調を唱ひ、雑劇も亦た精緻なり。身材は短小たるも聲韻は清圓たり。故に鍾繼先は「聲は磬圓に似て身は磬槌の

如し」の誦有り、と云ふ。

この資料から、夏庭芝が鍾嗣成のことをよく知っているように見られ、二人は交遊の関係を持ったかもしれない。雑劇を重要視する態度において両者は同じであるが、しかし、散曲と雑劇の作家（基本的文人）を多く記す鍾嗣成の『録鬼簿』とは違って、夏庭芝による『青樓集』は身分の卑しい女性の雑劇芸人（多くは妓女）を主な対象として取り立てて書き記している。すなわち『青樓集』の記述の対象が身分の卑しい女芸人であったがゆえに、それは文人が掌握していた文化や芸術の価値規範の対象とならず、雑劇が当時の文学・芸術として地位を向上させるにはそれほど力にならなかったと言わざるを得ない。これは、後の明代・清代の知識人階層において『青樓集』がほとんど言及されていないことから窺えよう。

明代に入ると、宮廷における雑劇の上演が許され、雑劇は低層庶民に愛されるものだけではなく、上流貴族の生活に不可欠な文芸的嗜好にもなっている。⁽¹⁷⁾これと相まって、明初の藩王（朱權・朱有燉）たちによる雑劇創作の参加も目立つようになり、雑劇の価値はまず朝廷から一般的に認められるようになった。そして、明の中期になると、楊慎・王九思・康海・徐渭など多くの一流の文人が雑劇の創作に携わるにつれ、雑劇は文学価値も文人の世界で評価されて、その文学的地位がようやく確立した。⁽¹⁹⁾ここで簡潔にまとめてみると、雑劇の文学的地位の確立においては以下のような流れがある。⁽²⁰⁾

元の後期

明の初期

明の中期

鍾嗣成の首唱、夏庭芝などの同調 ↓ 明の宮廷における雑劇上演、朱權・朱有燉らの藩王による雑劇創作の参与 ↓ 楊慎、康海、王九思、徐渭らの雑劇創作

その中に、注目すべきなのは明初の戯曲家、朱權（一三七八—一四四八）である。朱權は明の太祖の第十七子、初代の寧王であり、一二種の雑劇を作ったほかに、『太和正音譜』、『務頭集韻』、『瓊林雅韻』らの戯曲韻書をも多く著した。『務頭集韻』は後に逸失したが、『太和正音譜』と『瓊林雅韻』は後世に伝わって、明代の雑劇の創作のみならず、現在の戯曲研究においても重要な参考となっている。特に、そのうちの『太和正音譜』は朱權本人によって刊行された版本のほか、康海らの文人による復刻本も含めて、明代以降によくも十数種のテキストを有している。⁽²²⁾こういうことから、その流布の広さは想像に難くないと考えるが、ここで一例だけを取り上げてみよう。嘉靖年間（一五二一—一五六六）の有名な戯曲家である李開先（二五〇二—一五六八）が著した『詞譜』に以下のような記述がある。

有兩人、一借『太和正音譜』，恠而不與，亦以『朝天子』譏之。『麗春園可誇，梁山泊撒花。易打散，難抄化。』『太和音譜』出君家，曾許借，牢牽挂。往取了數回，思量了幾夏。不賺來敢是夢撒。狗口裡象牙，小孩手裡螞蟻，有則借，無則罷。⁽²³⁾

（意訳）二人があつて、一人は『太和正音譜』を借りたが、もう一人はそれをむやみに惜しんで貸してあげない。すると、

前者は『朝天子』の曲を作つて後者に対して皮肉を言う。「麗春園」(『詩酒麗春園』雑劇)も『梁山泊』(『梁山泊李逵負荆』雑劇)も良い劇だ。しかし、上演しやすいものが、その脚本は得にくい。『太和音譜』はそちらのお宅にあり、曾て貸してくれると承諾したので、こちらはずっと覚えていた。けれども、

何回も借りに参つても貸してくれず、無駄にこの数年間で気にかけている。なにかを仕掛けてそれを手に入れないと、夢は叶えないだろう。まあまあ、犬の口の中に象牙、兒童の手に蝗。あれば、貸してください。なければ、けっこうだ。」という。

以上の話はいささか諧謔的なものであるが、『太和正音譜』が明代にいかなる影響力を持っていたのかを、この記述から窺うことが十分できよう。ところで、朱権の『太和正音譜』には、『録鬼簿』の姿も見られる。『太和正音譜』に収めた「群英所編雑劇」は、実は『録鬼簿』を踏襲した上で、散曲作家のほか、雑劇作家および雑劇の劇目をさらに多く補足して収録している。そのため、先行研究では、『太和正音譜』に収めた「群英所編雑劇」を『録鬼簿』のテキストの一種として取り扱って利用している。⁽²⁴⁾つまり、『録鬼簿』は、鍾嗣成の影響を受けた朱権が編んだ『太和正音譜』に身を託して明代の雑劇発展にそれなりの役割を果たしていると考えられる。

明代の中期になって雑劇はようやく散曲と比肩するほどの文学地位を得たが、以上で述べたように、明初の朱権および後の康海らの文人の役割は無論重要であるが、しかし、さらに源を遡ってみると、

その先駆者である鍾嗣成による提唱の功績はけつして無視すべきものではないだろう。

おわりに

元代では、雑劇が盛んに行われたが、現代人の通念とは異なり、元代の人による「元曲」文芸観において、唐詩と宋词と並べて称される「元曲」(大元楽府)は散曲のことだけを意味し、雑劇とはあまり関係がないと言つてもよい。当時の文人において散曲を重んじて雑劇を軽んじる傾向があり、雑劇の文学価値はまだ一般的に認められず、雑劇も散曲と対等な文学地位を得ていなかった。そのような文芸観が行われる元代にあって、同時代の「元曲」作家資料を後世に残すという重要な役割を果たしたのは元の鍾嗣成であり、彼は『録鬼簿』をもつて散曲と雑劇の作家を格差なく同等に著録し、雑劇の価値を重要視するように唱え、それまでの雑劇を軽視する時風を打破したといえる。彼の雑劇を重んじる理念は後の朱権らの明の人にも受け継がれ、雑劇の地位の向上に影響を与えた。しかし、『録鬼簿』における散曲と雑劇作家の著録に潜むこうした戯曲史的意義は長い間で看過されてしまつていたため、小稿をもつて先行研究のまだ触れられていないところを補つてみた次第である。

また、文頭にもすこし述べたように、『録鬼簿』とかわる先行研究はおおよそ2点に集中している。もちろん、『録鬼簿』を元曲

研究の参考書として用いて戯曲史上の課題を解決することは重要な意味を持つが、しかし、『録鬼簿』は単なる「元曲研究の必須の工書」のみならず、元代の人の元曲に対する認識や価値観を反映して構成されたものとして、『録鬼簿』自体に潜む戯曲史的意義も見逃してはならない。これは『録鬼簿』の戯曲史上の価値を全面的に理解・評価するに不可欠な要素ではなからうかと執筆者は考え、今回の小稿をきっかけとして、これから、文献学的な面だけでなく、戯曲史的な面においても『録鬼簿』が持つ価値をさらに探り出すように試みたい。

注

(1) 鍾嗣成(約一二七七—一三四五以後)、字は繼先、元代の中期以降に活躍する戯曲作家である。祖籍は汴梁(今の開封)であるが、父の世代から杭州に移住し、実際の育ちは杭州にある。

(2) 『録鬼簿』の文献属性について、作家の経歴なども記しているため、『録鬼簿』を戯曲の目録として集部の詞曲類に分類するのではなく、傳記性の文献と見なして史部の傳記類に帰すべきという主張(王鋼『校訂録鬼簿三種』、中州古籍出版社、一九九一年、「前言」第六—七頁)もあるが、執筆者は『録鬼簿』を戯曲目録と作家傳記の二種の趣旨を兼ねる文献と考えている。

(3) 王国維(一八七七一—一九二七)や青木正児(一八八七—一九六四)らは百年前の先駆者であり、洛地(一九三〇—二〇一五)や小松謙(一九五九—)らは最近の代表者である。それぞれの代表的成果は、王国維の『宋元戯曲史』(上海商務印書館、一九一五年)、青木正児の『支那近世戯曲史』(弘文堂書房、一九三〇年)、洛地の『録鬼簿的分組排列及元曲作家的分期』、

『戯劇芸術』二〇〇四年第三期)、小松謙の『中国古典演劇研究』(汲古書院、二〇〇一年)となる。

(4) すなわち、文体変容史における「詩」詞(詩餘)曲(詞餘)にあたる。

(5) 中国戯曲研究院編の『中国古典戯曲論著集成』(一)・中原音韻(中国戯劇出版社、一九五九年、第一一七頁)を参考にしている。

(6) 鄧子晋の序は楊朝英『太平樂府』(隋樹森校訂、中華書局、一九五八年、第三頁)に収めている。楊朝英の生没は不詳、元の後期に活躍する元曲作家とわかる。また、鄧子晋も楊朝英とほぼ同時代の人と考えられる。

(7) 臧懋循(一五五〇—一六二〇)が『元曲選・序』において「予故選雜劇百種、以盡元曲之妙、且使今之為南曲者、知有所取則云爾」とのように述べている。これは、明の万曆以降、文人の中において散曲より雜劇を「元曲」の重要な代表として認識する傾向も現れたとみてよからう。

(8) 『中国曲学大辞典』(齊森華・葉長海らの編、浙江教育出版社、一九九七年の出版)の第四頁と第二一頁にそれぞれ散曲と元曲への定義がある。また、上海芸術研究所が編んだ『中国戯曲曲芸詞典』(一九八一年、上海辞書出版社、第二七、三三頁)においても、同じな定義が見られる。一方、最近の研究者には雜劇と散曲の上、さらに元の南戯をも「元曲」に加え入れるべきと主張しているものもある。白壽彝らが編む『中國通史・第八卷 中古時代元時期上』(上海人民出版社、二〇一三年、第四八五頁)はその代表である。

(9) 鄧子晋のほか、元の燕南芝庵、周德清、虞集、陶宗儀らによる関連記述も散見するが、例外なく彼らが尊ぶ「樂府」(元曲)は散曲のことであり、雜劇ではない。これについて、王昊の『元人「元曲」觀辨』(二〇〇〇年、『社会科学戦線』第一期)においてすでに言及されているので、ここで贅言しないようにする。

(10) 王昊の『元人「元曲」觀辨』(二〇〇〇年、『社会科学戦線』第二期)と小松謙の『元代散曲考』(京都府立大学国文学会『和漢語文研究』第一二号、第一八四—二〇八頁、二〇一四年)がある。

- (11) 雜劇芸人の劇団によって刊行されたものという説もある。
- (12) 『福州大学学報（哲学社会科学版）』、二〇一〇年、第六期。序の中に楊氏が言及した「閩、庾氏傳奇」はすなわち、閩漢卿・庾吉甫らによる雜劇である。元の人は、「楽府」を散曲、「傳奇」を雜劇とのように称することが多い。
- (13) 明代の三種の戯曲選集、『盛世新声』『詞林摘艷』『雍熙楽府』らの収録について、郭亞麗の『盛世新声研究』（二〇一五年西華師範大學碩士學位論文）と潘琳莉の『詞林摘艷研究』（二〇二〇年西華師範大學碩士學位論文）と朱崇志の『中国古代戯曲選本研究』（二〇〇四年上海古籍出版社、第一五〇—一六〇頁）などの先行研究を参考にしているが、三種の研究による検証の数字は若干の差がみられる。これからもう一度精査すべきと考えているが、ただ、明代に編まれた曲選に劇曲を多く取り入れることは明らかになる。また、明代の三種の戯曲選集に南戯からも曲を選んで収めているが、本研究は雜劇を対象にするため、南戯の曲を表に数え入れないようにする。
- (14) 『録鬼簿』には、作家の出身地や職位などもつねに記している。たとえば、閩漢卿の下に「大都人、太医院尹」と、史九散仙の下に「真定人、武昌万户」とのように示し、両者の身分の高下ははっきりとわかる。先行研究には、作者らの出身地や身分などをもって雜劇作家の構成と特徴を考察するものも多くある。小松謙氏の『元雜劇作者考』（『中国古典演劇研究』、汲古書院、二〇〇一年、第七—三六頁）はその代表である。
- (15) 鍾嗣成には、『章臺柳』『錢神論』『蟠桃會』『鄭莊公』『斬陳餘』『詐遊雲夢』『馮驩燒券』など七種の雜劇を作ったが、全部逸失して後世まで伝わっていない。
- (16) 『中国古典戯曲論著集成二』に収める『青樓集』の校勘本（中国戯曲出版社、一九五九年、第二九頁）を参考にしている。
- (17) 明の宮廷では、教坊司と鐘鼓司を設けて、宴会や式典において雜劇をよく上演させていた。しかも、明の初から、万暦年間までの約二百年の間も続いたと言われている。明代の宮廷演劇について、鄭莉の『明代宮廷戯曲編年史』（中国戯曲出版社、二〇二〇年、第三—三七頁）を参考にしている。
- (18) 楊慎（一四八八—一五五九）と徐渭（一五二二—一五九三）は解縉（一三六九—一四一五）と並べて「明朝三大才子」と高く称えられ、王九思（一四六八—一五五二）と康海（一四七五—一五四〇）は古文辞派のリーダーで「前七子」のグループに属するエリートである。雜劇の作品では、楊慎には『洞天玄記』・『太和記』、王九思には『杜甫遊春』、康海には『中山狼』、徐渭には『四聲猿』がある。
- (19) 雜劇の文学地位の確立について、執筆者は多くの優れた文人たちが雜劇の創作に参与する明の中期をもってその確立の最終段階としているが、これは、中国の文学史においてある文学形式がその地位を獲得するために多くの文人、特にそれなりの一流文人の関与が欠けてはならないからのである。同じ韻文文学である「詞」の發展史からみれば、わかるだろう。遅くとも隋の時代に詞という文学形式がすでに現れたが、詩と比べて、詞の制作に参加する文人があまりにも少ないため、唐の時代では、詞は詩と同じのような文学地位を得なかった。北宋になると、晏殊・歐陽修・蘇軾・王安石など多くの一流文人の参与によって、詞の地位が上がりつつあり、ようやく詩と比肩するほどのものになった。
- (20) 明代における雜劇發展の流れについて、李舜華の『禮樂與明前中期演劇』（上海古籍出版社、二〇〇六年）と戚世儒の『明代雜劇研究』（広東高等教育出版社、二〇一一年）を参考にしている。
- (21) 朱権の手による雜劇は、『瑤天笙鶴』、『白日飛昇』、『獨歩大羅天』、『辯三教』、『九合諸侯』、『私奔相如』、『豫章三害』、『肅清瀚海』、『勘婦妬』、『煙花判』、『楊娼復落娼』、『客窗夜話』らの十二種もあったが、現存するのは『獨歩大羅天』と『私奔相如』の二種のみである。また、朱有燉（一三七九—一四三九）は朱権の侄にあたるもので、三十一種の雜劇をも残している。
- (22) 『太和正音譜』のテキストについて、李健・黃仕忠の『太和正音譜』現

存版本叙録』（戯曲與俗文學研究）二〇二〇年第一期）と、龍賽州・陳艷林の『康海刻本「太和正音譜」及其戯曲史意義』（『戯曲與俗文學研究』二〇一九年第二期）を参考にしている。

(23) 原文は、中国戯曲研究院編の『中国古典戯曲論著集成（三）』に収めた『詞譜』（中国戯劇出版社、一九五九年、第二七八頁）による。

(24) 王綱の『校訂録鬼簿三種』（中州古籍出版社、一九九一年、凡例の第一頁）による。