

元雜劇「一折一韻到底」説についての再検討

李家橋

はじめに

元雜劇がもつ形態上の顕著な特色は、通常四折から構成されることにある。⁽¹⁾ 折は、曲と科白（セリフ・しぐさ）からなり、すなわち現代的意味的一幕にあたるものと理解するのが一般的である。そして、一折のうちに配置される曲について、終始同一の韻を踏まねばならないという「一折一韻到底」の規則があるとよく言われている。関連する著作は多くあるが、次に日中の代表的なものをそれぞれ

れ二点ずつみてゆくことにする。⁽²⁾（引用文の後のカッコ内の訳は執筆による。以下同）

・塩谷温『支那文学概論講話』…一折一調一韻、また一折の中は一韻到底であります。

・倉石武四郎『中国文学史』…一折を通じて同じ韻を踏み通さねばならず、（後略）。

・王力『古代漢語』…無論小令或套数、曲韻都是一韻到底、中间不換韻的。因此、在雜劇中、每一折就只押一个韻部。（小令においても套数においても、曲の韻は皆「一韻到底」であり、途中で韻

(1) 例外として五折から構成されるものもまれに存在している。また、四折で足りない場合、さらに「楔子」と称する短い幕（一種の補助幕）を加えることもよくある。

(2) 塩谷温『支那文学概論講話』（大日本雄弁会1919年、第120-122頁）、倉石武四郎『中国文学史』（中央公論社1956年、第91頁）、王力『古代漢語修訂版』（中華書局1964年、第1654頁）、李春祥『元雜劇史稿』（河南大学出版社1989年、第32頁）を参照。ほかに、児島献吉郎『支那文学概論』（1928年京文社、第276頁）、内田泉之助『中國文學史』（1956年明治書院、第376頁）、劉蔭柏『元代雜劇史』（1990年花山文藝出版社、第228頁）、張燕瑾『中國戲劇史』（1993年文津出版社、第53-54頁）、李修生・趙義山『中国分体文学史・戲曲卷』（2007年上海古籍出版社、第19-20頁）などにも同じような記述がある。

を換ない。このため、雜劇の中では、いずれの折もただ一つの韻のみを踏む。)

・李春祥『元雜劇史稿』…一折戲只能用一個宮調、一韻到底。定格之外、可以加衬字。(一折は一つの宮調しか使用せず、「一韻到底」である。定型の句格のほか、また襯字を加えることができる。)

以上であげたように、元雜劇の一折にある曲が同じ韻を踏むという「一折一韻到底」説はすでに日中の学者たちにはほぼ定説のように論じられていることが見て取れる。しかも、学者たちの主張からみれば、「一韻到底」は元雜劇の特徴というより、厳しく守らねばならない原則という意味合いの方が強く感じられる。しかし、現存の関連文献を調査したところ、元代では「一折一韻到底」という説をはっきりと主張した人物は見当たらない。

したがって、その説はいつ唱えられはじめ、のちにどのように定着したのか、また現存の元雜劇作品においてはその説にそぐわない例はまったくないのかといった問題について、まだ検討する余地があると考えている。しかし、「一折一韻到底」説の成立経緯について先行研究にはほとんど触れられていない。「一折一韻到底」説にそぐわない例に目を向けた先行研究があっても、それらのいずれも個別の作品を対象に考察しただけであったり、ほかの課題たとえば

「楔子」や「挿曲」を検討する際⁽³⁾、それに関連する異韻曲の例に留まっており、元雜劇全体の特徴として、「一折一韻到底」説にそぐわない例を主な考察対象にするものではない。当然、現存の元雜劇作品にそのような例がどれくらい存在しているのか、どのような特徴を呈しているのか、といった問題はまだ究明されていない。本稿では「一折一韻到底」という従来の説を見直す視点から、先行研究にまだ解決できていない問題にたいして考察を試みたい。

一、元雜劇における「一折一韻到底」説の由来

前にも述べたように、現存の資料を調査した限り、元代では「一折一韻到底」という説を明確に主張した人は見いだせない。その主な理由は、「折」という概念が元代にはまだ定着していないためだと考えられる。『元刊雜劇三十種』(元雜劇の現存唯一の元刊本)ではセリフの掛け合いの一段のみを「折」と標記することがよく見られる。やや後の明初では、例えば、永楽・宣徳年間(1403-1435)に上梓された朱有燉の『誠齋雜劇』(計31種)においては一幕にたまに挿入された一段の短い歌舞に「折」の標示を付けるケースもある。折がセリフや歌舞の一段を指す場合は、そもそも「套曲」たり

(3) 「楔子」について、孫楷第『北曲劇末有楔子』(『滄州集』中華書局1965年、第324-328頁)、日下翠『楔子考』(『中國戲曲小説の研究』、研文社1995年、第41-59頁)を参照。「挿曲」について、鄭騫『論元雜劇散場』(『從詩到曲』科學出版社1961年)、田中謙二『院本考その演劇理念の志向するもの』(『日本中國學會報』第二十集、1968年)を参照。

えないので、「一韻到底」の適用対象とはならない。

そして、現在われわれが一般的に理解しているような通常一つの套曲と科白からなる一幕という「折」の概念が定着したのは、『元曲選』など明代後期に刊行された元雜劇の選集によるのである。⁽⁴⁾執筆者の調べた限りでは、明初から嘉靖年間(1522-1566)まで「一折一韻到底」を論及するものは見られず、万曆(1573-1620)以降、元雜劇に関心を寄せる文人の戲曲理論の著作において元雜劇の構成や体制を論じる際に、「一折一韻到底」という説がようやく論じられるようになった。早期の代表的論及者は王驥徳(約1540-1623)であり、その著作『曲律・論韻第七』には次のような記述がある。

至元人譜曲用韻始嚴。德清生最晚、始輯為此韻、作北曲者守之、兢兢無敢出入。(中略)北劇每折只用一韻、南戲更韻、已非古法、至每韻復出入數韻、而恬不知怪、抑何窘也。⁽⁵⁾(元人の曲を譜するに至り、韻を用ふるに始めて嚴なり。德清は生まるること最も晩く、始めて輯めて此の韻を為す。北曲を作る者之を守りて、兢兢として敢へて出入する無し。(中略)北劇は折ごとに只だ一韻を用ひ、南戲は韻を更へて已に古法に非ず。每韻復た數韻

に出入すること數韻に至るも、恬として怪しむを知らず、抑も何ぞ窘しまんや。)

まず、王驥徳は北曲の押韻が元の周德清(1277-1365)編の『中原音韻』を基準にすべきだと主張する一方、北劇(すなわち北曲系統の元雜劇と明雜劇)は每折ただ一つの韻のみを用いると指摘し、元雜劇の一折は「一韻到底」すべきだと事実上唱えている。そして、王氏は南戲(明以降は伝奇戲曲)の一齣(一幕、雜劇の一折にあたる)における頻繁な換韻を良しとせず、「已に古法に非ず」と批判的な態度を取っている。王氏の言外には、いかにも南戲も北劇と同じく「一韻到底」のルールを守らねばならぬとの含みが読み取れよう。似たような考え方を持つものはほかにまた祁彪佳(1603-1645)と呂天成(1580-1618)がいる。祁彪佳の『遠山堂劇品』では明の張大謨(生没不明)作の『誅雄虎』(雜劇)について、

俠士一言相許、不惜頭顱、此劇略見大意。每曲換一韻、非法。⁽⁶⁾(俠士一言を相ひ許し、頭顱を惜しまず。此の劇略は大意を見る。每曲一韻を換へること、法に非ず。)

と評している。即ち祁彪佳は、雜劇の一折中の曲は途中で韻を換え

(4) 後に、そういった理解が受け継がれて現在では学界の共通認識となっている。現代学者による元刊本の校本・整理本(例えば、鄭騫『校訂元刊雜劇三十種』世界書局1962年、徐沁君『新校元刊雜劇三十種』中華書局1980年)にも『元曲選』の形式に倣って「折」を分けている。「折」に関する先行研究は多くあるが、本稿は孫楷第『元曲新考』(也是園古今雜劇考)上雜出版社1953年、第371-375頁)と岩城秀夫『元雜劇の構成に関わる基礎的概念の再検討』(『中国戲曲演劇研究』造文社1972年、第493-498頁)を参照。

(5) 王驥徳『曲律』(中国戲曲研究院編『中国古典戲曲論著集成(四)』1959年、第110-111頁)を参照。

(6) 祁彪佳『遠山堂劇品』(中国戲曲研究院編『中国古典戲曲論著集成(六)』1959年、第196頁)を参照。

ではならず、「一韻到底」すべきだの立場を明示しているといえる。

また、鄭若庸（1489-1577）作の『玉玦記』（伝奇戯曲）に對して、呂天成はその著書『曲品』で

曲雅工麗、可詠可歌、開後人駢綺之派。每折一調、每調一韻、尤為先獲我心。⁽⁷⁾（曲雅工麗にして、詠すべく歌ふべく、後人の駢綺の派を開く。折ごとに一調、折ごとに一韻なり、尤も先に我が心を得るを為す。）

と評価し、祁彪佳もその『遠山堂曲品』に

以工麗見長、雖屬詞家第二義、然元如『金安壽』等劇、已盡填學問、開工麗之端矣。此記每折一調、每調一韻、五色管經百煉而成、如此工麗、亦豈易哉。⁽⁸⁾（工麗を以て長を見すことは、詞家の第二義に属すれども、然れども元の『金安壽』等の劇の如きは已に盡く學問を填め、工麗の端を開けり。此の記、折ごとに一調、調ごとに一韻なり。五色の管、百煉を経て成る。此の如く工麗なるも、亦た豈に易からんや。）

と賞賛している。典雅綺麗たる曲辞は重んじるのはさておき、それより二人はまず「每折一調、每調一韻」を優先して高く評価している。祁彪佳や呂天成らの明の戯曲家はもうすでに元雜劇の「一韻到底」を規範として明の伝奇戯曲に当てはめようとする態度が窺い知れよう。しかし、周知のとおり、南曲系の南戲・伝奇は本来北曲系の雜劇と異なり、一齣に属する複数の曲は宮調や韻の変換が許されることはその際立った特徴の一つである。それにもかかわらず、明代後期に起こる「宗元」⁽⁹⁾（元雜劇を宗として奉じる）理念の影響下、祁彪佳や呂天成らの一部の戯曲家は元雜劇の作劇法を明の戯曲創作の規範として積極的に取り入れようと工夫している。明代後期に現れる元雜劇の「一折一韻到底」の主張にはこうした背景があり、守るべき規則として明の戯曲家に取り上げられたと考えられる。しかも、その説は清朝まで影響が及ぶ。清の李漁（1611-1680）は『閑情偶寄』の「恪守詞韻」に次のように述べている。

一齣用一韻到底、半字不容出入、此為定格。舊曲韻雜、出入無常者、因其法制未備、原無成格可守、不足怪也。既有『中原音韻』一書、則猶畛域畫定、寸步不容越矣。⁽¹⁰⁾（一齣は一韻到底を用ひて半字たりとも出入を容れず。此は定格爲り。舊曲の韻雜にして出入常無き者は、其の法制未だ備わらず、原より成格の守るべき無きに因れば、怪しむに足らざるなり。既に『中原音韻』の一書有れば、則ち猶ほ畛域の畫定するがごとく、寸歩も

(7) 呂天成『曲品』（『中国古典戯曲論著集成（六）』1959年、第232頁）を参照。

(8) 祁彪佳『遠山堂曲品』（『中国古典戯曲論著集成（六）』1959年、第20頁）を参照。

(9) 明代戯曲の「宗元」について、杜桂萍ら（共著）の『明清戯曲宗元問題論稿』（中国社会科学出版社2018年、第114-116頁）を参照。

(10) 李漁『閑情偶寄』（中国戯曲研究院編『中国古典戯曲論著集成（七）』1959年、第37頁）を参照。

越ゆるを容れざるなり。

李漁の場合、作劇法の「一折一韻到底」だけではなく、押韻の面においても南曲・伝奇が北曲の韻書である『中原音韻』に従うべきだと主張している。類似の考えを持つ清の戯曲家にはまた孫郁（生没不明）がいる。孫氏の『天寶曲史・凡例』に以下のような記述がある。

填詞之必守韻也、亦夫人而知之矣。及觀古曲每多借韻、甚有一曲雜用數韻者、殊矣前人偏韻本意。茲作自引至尾止用一韻、不輕借韻、不重押韻、蓋凜凜乎三尺之是守矣。⁽¹¹⁾（填詞の必ず韻を守るや、亦た夫人人之を知るなり。古曲を觀るに及びて毎に多く韻を借り、甚だしくは一曲に數韻を雜用する者あり。前人の韻を徧くすの本意と殊なるなり。茲の作、引より尾に至るまで止だ一韻を用ふ。輕がろしく韻を借りず、重ねて押韻せず。蓋し凜凜乎として三尺も是を守るなり。）

孫郁は一韻の套曲に韻を借りることや他の韻を混せて使うことを潔しとせず、一韻の引曲から尾曲まで同一の韻を用いるべきと主張している。これは言うまでもなく先の李漁と同じに元雜劇の「一折一韻到底」を伝奇戯曲の尺度にしていることがわかる。一方、以上の主張にたいして異を唱えるものもある。毛奇齡（1623-1716）は

その『西河詞話』に次のように述べている。

至若北曲有韻、南曲無韻、皆以意出入、而近亦遂以北曲之例限之。至好為臆撰如『西樓記』者、公然以中原音韻明注曲下、且引曲至尾、皆限一韻。而附和之徒、反以古曲之出入為謬、而引曲、過曲、前腔、尾聲之換韻、反謂非體。何今人之好自用而不好按古、一至是也。⁽¹²⁾（北曲は韻有り、南曲は韻無し、皆意を以て出入するの若きに至り、而れども近くも亦た遂に北曲の例を以て之を限る。好みて臆撰すること『西樓記』の如き者に至りては、公然として『中原音韻』を以て曲の下に明注し、且つ引曲より尾に至るまで皆な一韻に限る。而して附和の徒、反て古曲の出入を以て謬と為して、引曲、過曲、前腔、尾聲の換韻を反て體に非ずと謂ふ。何ぞ今人の自用を好みて古に按るを好まざること、一に是に至るや。）

押韻の面では、毛奇齡は北曲の規範（すなわち『中原音韻』）をむりやり南曲に従わせるのは妥当ではないと指摘した上で、さらに、南戲の一韻（引曲から尾声まで）の曲において換韻することは古くから認められていて、むしろ換韻のほうが南戲の本来の姿であると毛氏は考え、雜劇の「一折一韻到底」の規則を南戲にあてはめる必要はまったくないと主張している。これは、まさに先にあげた王驥

(11) 『天寶曲史』は孫郁が作った伝奇戯曲（28齣）である。本稿は『古本戯曲丛刊』編輯委員会編の『古本戯曲丛刊三集』（1957年版『凡例』第一頁）所収の影印本を参照。

(12) 毛奇齡『西河詞話』（庞晓敏等編『毛奇齡全集』第36冊、2015年学苑出版社第1244-125頁）を参照。

徳らの主張への直接的な批判と言えよう。ただ、南戯・伝奇の一齣における換韻については先人と意見を異にしているものの、元雜劇に「一折一韻到底」という規則があるという点はやはり先人と一致し、毛奇齡もその説を認めていると見て取れよう。

以上、明代・清代の戲曲家が元雜劇の「一折一韻到底」説について論及する記述を少し整理し、この説の成立の経緯を考察してみた。

周知の通り、唐詩・宋詞・元曲（散曲と雜劇）は中国古典韻文学の代表として常に併称されている。じつは、「一韻到底」という概念も本来、元曲の前に成熟した詩や詞に用いられるものである。それは、つまり詩詞作品の一首内では同一韻のみを用いて途中で換韻しないということであるが、⁽¹³⁾ 後には元曲もその規範を踏襲したと考えられる。ただ、元曲の場合、一つの曲なら、それは当然一首の詩作・詞作と同じように「一韻到底」に当てはまるが、そのみならず、同一宮調を基本として複数の曲牌を連ねた一組の套曲（套数ともいう。一種の組曲）までもが「一韻到底」をむしろ厳格に踏襲しているといえる。これに対して、詩や詞の場合、同一の主題下に複数首を連ねた「聯章体」という形式はあるものの、管見の限りでは、元曲の套曲のように「一韻到底」している例がない。套曲というも

のは、ほかの詩や詞など韻文にはなくて、元曲だけが持つ特有な存在ともいえよう。

そして、前にも述べたように、元雜劇の一折には通常、同じ韻を踏む複数の曲から連ねられた一組の套曲を設けている。そうすると、套曲と異なる韻を用いる曲が別に存在しなければ、当然一折に所属するすべての曲が「一韻到底」と言える。けれども、現存の元雜劇作品では、一折において套曲と韻を異にする曲（説明の便宜上、以下「異韻曲」と称す）、すなわち「一折一韻到底」説にそぐわない例がまったくないわけではない。次は、まずそれらの例、つまり一折における異韻曲の存在を全面的に調査しておこう。

二、「一折一韻到底」にそぐわない異韻曲の存在

現存の首尾一貫した全き元雜劇の作品数は一般的162種があると言われている。⁽¹⁴⁾ それらの作品の種々のテキストは版本や抄本など形式で、①元刊雜劇三十種（元）、②改定元賢傳奇（改）、③古名家雜劇（古）、④息機子古今雜劇選（息）、⑤陽春奏（陽）、⑥于小穀抄本（于）、⑦脈望館抄本（脈）、⑧顧曲齋古雜劇（顧）、⑨繼志齋

(13) 誤解を避けるためにここで補足すべき点がある。「一韻到底」という概念は最初詩・詞に用いられた概念であるが、すべての詩作や詞作が「一韻到底」するわけではない。詩の場合、近体詩は「一韻到底」するが、古体詩はその規則に従う必要がない。詞の場合、「一韻到底」するものは大多数であるが、【調笑令】【菩薩蠻】【清平樂】【喜遷鶯】などそうでもない例も存在する。

(14) 162種の中に、元末明初の作家である賈仲明、谷子敬、楊景賢、王子一、羅貫中らが作ったものは約十種ある。それらを元雜劇の作品と見なさない先行研究（たとえば、張正学『中国古代俗文学文体形态研究』四川人民出版社2017年、第302頁）もあるが、本稿では162種の全部を考察の対象とする。

元明雜劇（継）、⑩元曲選（臧）、⑪古今名劇合選（孟）の元代と明代に成立した戯曲選集に収められている。^⑮（各戯曲選集の後ろのカッコ内はその略称）当然、現代学者による元雜劇集の編纂や整理もそれらの元・明に成立した戯曲選集所収のテキストをもとにしてゐる。たとえば、王季思ら編の『全元戯曲』にも162種の作品を収録し、異なる版本や抄本のテキスト間の比較対照も行われていて、信憑性の高い元雜劇作品の整理本である。なので、本稿では『全元戯曲』収録の該当作品諸種テキストを参照し、テキストの異同が発生する場合は、元・明に成立した11種の曲選（影印本）を以て対校する。

次に、元雜劇の押韻については、周德清の『中原音韻』を基準にする。『中原音韻』では韻を十九部に分けるが、隣接韻部の通押ないしは違う韻部の混押は現存の元雜劇作品においてよく見られる。

たとえば、東鍾・庚青、寒山・桓歡・先天、監咸・廉纖、車遮・家麻、蕭豪・歌戈、支思・齊微などの韻部において通押がよく発生す

る。^⑯本稿では、一曲の内部における通押や混押は異韻として扱わず、曲ごとの基本韻を基準として当該折の套曲の押韻と一致するかどうか、つまり異韻か否かを判断する。以上に基づき、現存の一六二種の元雜劇作品を精査したところ、「折内異韻」を示す作品は三十三種（四十折）に達した。つぎは、作品名、折数、宮調、異韻曲牌の位置、押韻、歌唱者、所収テキストの情報を列挙しておく。

〔1〕関漢卿『單刀會』第四折雙調套後雙調【沽美酒】【太平令】は齊微韻、本套は車遮韻。歌唱者不明。元刊本、脉本（脉本に異韻の曲なし）。^⑰

〔2〕王伯成『貶夜郎』第四折雙調套後仙呂調【後庭花】【柳叶兒】は車遮韻、本套は先天韻。李白の魂（本套の独唱者は正末李白）唱。元刊本。

〔3〕孔文卿『東窗事犯』第四折正宮套後仙呂調【後庭花】【柳叶兒】は皆来韻、本套は真文韻。岳飛の魂唱。^⑱元刊本。

〔4〕石君宝『紫雲亭』第四折雙調套後大石調【鷓鴣天】は真文韻、

⑮ ②は『續修四庫全書・一七六〇冊』（2002年、上海古籍出版社）に収めた明刻本の影印本を、⑩は中華再造善本（2011年、中国国家図書館出版）に収めた明刻本を、そのほかは『古本戯曲叢刊』第四集（古本戯曲叢刊編輯委員会、1958年）に収めた影印本を利用。

⑯ 元雜劇の押韻および『中原音韻』との関係について、趙変親『元雜劇用韻研究』（中国社会科学出版社2014年）と李蕊『元曲用韻研究』（社会科学文献出版社2015年）を参照。

⑰ この二曲の歌唱者は元刊本にはつきりと示していないが、曲辞の内容からみれば、正末の關羽の可能性が高い。ただ、二曲の曲辞は前の套曲と風格がかなり異なっている。そして、曲辞に「偷了我衝敵軍的軍騎」（魯肅がわしの敵陣を衝く馬を盗んだ）との内容があるが、前の劇筋によれば、關羽は船に乗って單刀赴会し、馬とかかわる話はいっさい出ていない。さらに、鄭審の『北曲套式彙錄詳解』（藝文印書館1973年第171頁）によれば、雙調套曲は【沽美酒】【太平令】をコーダとする例がほかにも多くあるが、韻を変えたのはこの『單刀會』の二曲だけである。したがって、この二曲はあるいは『單刀會』の別バージョンのテキストから乱入したものであろう。

本套は江陽韻。歌唱者不明（正末・正旦ではない）。元刊本。

〔5〕范子安『竹葉舟』第四折正宮套前仙呂宮【村裡逐鼓】【元和令】【上馬嬌】【勝葫蘆】蕭豪韻、本套は歌戈韻。列禦寇唱。元刊本、臧本¹⁹。

〔6〕尚仲賢『氣英布』第四折黃鍾套後雙調【側磚兒】【竹枝兒】

【水仙子】は江陽韻、本套は魚模韻。正末英布唱。元刊本、臧本（元刊本に異韻曲なし）。

〔7〕鄭德輝『倩女離魂』第四折黃鍾套後雙調【側磚兒】【竹枝歌】は支思韻、【水仙子】は真文韻、本套は庚青韻。正旦倩女唱（本套の独唱者は魂旦）。脉、顧、臧、孟本。

〔8〕関漢卿『蝴蝶夢』第三折正宮套後正宮【端正好】【滾繡球】は齊微韻、本套は先天韻。末（臧本は丑）王三唱。古本、臧本。

〔9〕関漢卿『望江亭』第三折越調套後南羽調【馬鞍兒】は蕭豪韻、

本套は車遮韻。李稍・張千・楊衙内唱。息、顧、臧本。

〔10-1〕王實甫『西廂記』第二本第五折越調套後越調【絡絲娘煞尾】は真文、庚青韻混押、本套は東鍾韻。歌唱者不明（正末・正旦ではない）²⁰。

〔10-2〕同前第三本第四折越調套後越調【絡絲娘煞尾】は魚模韻、本套は侵尋韻。歌唱者不明（正末・正旦ではない）。

〔10-3〕同前第四本第四折雙調套後越調【絡絲娘煞尾】は齊微韻、本套は車遮韻。歌唱者不明（正末・正旦ではない）。

〔11〕喬吉『兩世姻緣』第四折雙調套中越調【絡絲娘】は車遮韻、本套は皆來韻。正旦、末合唱。改、古、息、顧、臧、孟本²¹。

〔12〕王實甫『破窯記』第一折仙呂套中南呂【金字經】は皆來韻、本套は江陽韻。大淨、二淨唱。脈本。

〔13〕石君宝『曲江池』第二折南呂套中商調【尚京馬】齊微韻、

〔18〕第四折は正末が何宗立に扮して套曲を歌った後、岳飛の魂がまた異韻曲を歌う。ちなみに、第一折と第三折には正末がそれぞれ岳飛と岳飛の魂に扮している。

〔19〕臧本では【村裡逐鼓】らの四曲が異韻であるが、元刊本では、【節節高】から【柳葉兒】までの八曲（寒山韻）となり、つまり、元刊本の第四折には二つの套曲が現れている。陳文輝『竹葉舟考』（『日本中国学会報』第62集2010年）は、元刊本の第二折が後に挿入されたものとし、第四折前半の八曲は「もともと【集賢寶】と【尾】曲が省略された商調套数の一部なり、原作では第三折だった可能性があるだろう」と述べているが、臧本と対照しながら、元刊本のテキストを丹念に検証すれば、第二折ではなく、第四折のその八曲のほうがむしろ後に挿入された可能性が大きいではないかと考えている。そして、【節節高】（【村裡逐鼓】の減句体）らの八曲は仙呂宮の套曲として用例がそもそもあるので、【集賢寶】と【尾】曲が省略された商調套数の一部」になる必要はあまりないように考える。むりやり商調套数にすれば、【集賢寶】と【尾】のみならず、少なくとも【逍遙樂】【金菊香】【梧葉兒】らの曲を八曲に加えるべきであろう。（套曲の構成について、鄭齋『北曲套式彙錄詳解』前掲注（17）、第67、132-134頁を参照）ただ、そうだとすれば、元刊本には省略するものが多いだろうとの疑問も生じる。

〔20〕『西廂記』のテキストは非常に多く残っている。第二、三、四本に【絡絲娘煞尾】が見られるものもあれば、見られないものもある。王季思編『全元戯曲・第二卷』（人民文学出版社1999年、第216、261、282、302頁）によれば、【絡絲娘煞尾】は本来あるべきものであるが、後にそれを削除したテキストもある。

本套は真文韻。末、淨唱。顧、臧本（顧本に異韻の曲なし）⁽²²⁾。

〔14〕吳昌齡『東坡夢』第二折南呂套後南仙呂【月兒高】は尤侯韻、本套は支思韻。四友唱。臧本。

〔15〕馬致遠『岳陽樓』第三折正宮套中【道情曲】【幺篇】蕭豪韻、本套は齊微韻。正末唱。古、臧本（臧本に異韻の曲なし）⁽²³⁾。

〔16〕李文蔚『圯橋進履』第一折仙呂套中中呂【上小樓】（合計三曲）、【朝天子】はそれぞれ車遮、尤侯、尤侯、庚青韻を用いる。本套は蕭豪韻。喬仙唱。脉本。

〔17〕史敬先『庄周夢』第二折南呂套後南商調【柳搖金】の四曲は蕭豪韻、本套は齊微韻。四人の仙女唱。脉本。

〔18〕鄭光祖『鍾離春』第二折中呂套前正宮【撼動山】は監咸韻、本套は魚模韻。搽旦唱。脉本。

〔19-1〕劉唐卿『降桑椹』第一折仙呂套中雙調【清江引】は齊微韻、本套は蕭豪韻。淨唱。脉本。

〔19-2〕同前第二折商調套中南仙呂【南青哥兒】は蕭豪韻、本套は皆來韻。淨（糊突虫・太医）唱。

〔20〕張國寶『薛仁貴』第三折中呂套前雙調【豆葉黃】は齊微・歌戈韻、本套は齊微韻。丑唱。元刊、臧本（元刊本に異韻の曲なし）。

〔21〕楊顯之『瀟湘雨』第四折正宮套中正宮【醉太平】は支思韻、本套は先天韻。搽旦唱。顧、臧、孟本（顧本に異韻の曲なし）⁽²⁴⁾。

〔21〕この曲はテキスト間の異同がある。臧本より先に成立した改、古、息、顧本と後に成立した孟本は皆、「絡絲娘」還的他思凡憤徹、今日个跨鳳乘鸞去也」につくるが、臧本だけは「絡絲娘煞尾」不爭你大鬧西川性窄、翻招了个笑坦東牀貴客」（正旦唱、皆來韻）につくる。それは臧懋循による改変だと考えられる。また、吳梅『南北詞簡譜』（臺灣學海出版社1997年第206頁）、鄭騫『北曲新譜』（藝文印書館1973年第258頁）によれば、この劇および前の『西廂記』三か所の曲牌を【小絡絲娘】に標示すべきである。

〔22〕明初の朱有敬が作った同名作の「曲江池」の商調【集賢賓】套曲にも【尙京馬】があり、しかも両者の曲詞がほぼ同じであるので、臧本の【尙京馬】は朱有敬のそれを借りて付け加えられたのだろうと嚴敦易（三元劇斟疑、中華書局1960年第216頁）は推測しているが、確かな結論がまだ出ていない。テキスト上の異韻が起きているかぎり、本稿は一旦取り上げておく。また、朱有敬が作った三十一種の作品は明の永樂・宣徳・正統年間に次第に上梓し、後に「誠齋雜劇」に収められている。本稿は『中華再造善本・明代編』（國家圖書館出版社2012年）に収めた原刻本の写真本を用いる。

〔23〕此の折は古本に第四折と標示しているが、臧本と対照してみれば、じつは第三折であるということがわかる。古本にはその套曲が、正宮【端正好】【滾繡球】【倘秀才】【笑和尚】【煞尾】の三曲と変わっている。しかも、三曲が韻を変えていない。それは臧懋循による改変かもしれない。『全元戲曲』（前掲注〔21〕、第二卷第182頁）では、古本における【道情曲】らの五曲が別の底本によるものと推測している。執筆者は古本を調べたところ、【道情曲】から【雙調新水令】までの三は筆跡がほかの部分とは明らかに違うため、三頁は後に抄写して補われたものとわかる。ただ、臧本の曲詞と比較した上でさらに前後文脈の関連性も含めて考えると、古本の底本には異韻の【道情曲】がもともと存在している可能性も否定できないように考えている。現段階では、定論がまだついていないため、ここに一旦異韻の例として取り上げておく。

〔24〕この折の套曲は、正宮【端正好】【滾繡球】【伴讀書】【笑和尚】【快活三】【醉太平】【鮑老兒】【貨郎兒】【醉太平】【尾煞】となっている。套曲の真中の【醉太平】は韻を変えているが、【尾煞】前の【醉太平】（歌唱者は正旦）は換韻していない。

〔22〕楊梓『不伏老』第四折雙調套後雙調【收尾】は尤侯韻、本套は先天（寒山）韻。正末敬德唱。脉本、富春堂本（富春堂本に異韻の曲なし）⁽²⁵⁾。

〔23-1〕吳昌齡『西遊記』⁽²⁶⁾第三本第一折仙呂套後雙調【得勝令】は支思韻、本套は蕭豪韻。孫行者唱（本套の独唱者は金女）。

〔23-2〕同前第四本第三折正宮套前中呂【朝天子】は齊微韻、套後雙調【雁兒落】【幺】は江陽韻、本套は寒山韻。孫行者唱（本套の独唱者は裴女）。

〔23-3〕同前第五本第一折仙呂套後仙呂【寄生草】は庚青韻、本套は江陽韻。孫行者唱（本套の独唱者は女兒国王）。

〔24〕朱凱『黃鶴樓』第二折正宮套前雙調【豆葉黃】【禾詞】と套

後雙調【楚天遙】は齊微・歌戈韻、尤侯韻と齊微韻、本套は蕭豪韻。浄唱。脉本。⁽²⁷⁾

〔25-1〕賈仲明『金童玉女』第一折仙呂套中商調【賢聖吉】は庚青韻、商調【滿堂紅】は皆來韻、雙調【大德歌】は庚青韻、商調【芭蕉延壽】は齊微韻、本套は東鍾韻。哥兒舞女唱。古、継、臧本。⁽²⁸⁾

〔25-2〕同前第四折雙調套中【青天歌】は江陽、庚青、車遮、蕭豪、先天らの韻を用いている。本套は皆來韻。八仙唱。

〔26-1〕無名氏『朱砂擔』第一折仙呂套中大石調【喜秋風】は蕭豪韻、本套は庚青韻。正末唱。脉、臧本。

〔26-2〕同前第三折正宮套後正宮【煞尾】の【幺篇】は江陽韻、本套は寒山韻。浄唱。

〔25〕富春堂本はすなわち明萬曆富春堂刊本『薛平遼金貂記』の附録本（古本戲曲叢刊初集「影印」）である。脈本には套曲が、雙調【新水令】【駐馬聽】【喬牌兒】【雁兒落】【得勝令】【甜水令】【折桂令】【收尾】となっているが、富春堂本には、雙調【新水令】【雁兒落】【得勝令】【甜水令】【折桂令】【沽美酒】【尾聲】となっている。【尾聲】は【收尾】と曲詞を異にする上に、韻も換えていない。

〔26〕此の劇は明萬曆刊本の「楊東來先生批評西遊記」（現在、日本宮内庁書陵部所蔵）しか残っていない。原テキストは南戲伝奇の影響で二十四出と区分けしているが、本稿は雜劇の伝統に倣って六本二十四折にしている。また、明刊本および王季思『全元戲曲』（前掲注〔21〕、第三卷第403-405頁）では、作者を吳昌齡としているが、元末明初に成立した『録鬼簿統編』（中國古典戲曲論著集成二）中國戲曲出版社1959年、第284頁）には楊景賢としている。しかも、元の鍾嗣成編の『録鬼簿』（同前一〇九頁）には吳昌齡の作品を十一種も著録しているが、中に『西遊記』が見られない。このため、現在、作者を楊景賢と認める傾向が強い。

〔27〕この折の【豆葉黃】は「19」のそれとは曲詞が非常に似ているので、「19」のを参考にした可能性がある。また、時俊靜『元曲曲牌研究』（上海古籍出版社二〇一八年、二二七頁）は、「両作の【豆葉黃】は大同小異であるが、元曲曲牌の【豆葉黃】の句格とは大きな差があるため、民間小令の俚俗的段階に生まれたものを後に文人が加工したのではないか」と主張している。

〔28〕この折の套曲は、仙呂【八聲甘州】【寄生草】【賢聖吉】【滿堂紅】【大德歌】【魚遊春水】【芭蕉延壽】【村裏逐鼓】【元和令】【上馬嬌】【遊四門】【勝胡蘆】【後庭花】【青歌兒】【金盞兒】【賺煞】となっている。古本と繼本とは同じであるが、臧本には【賢聖吉】【遊四門】がなく、【勝胡蘆】【青歌兒】両曲の後にそれぞれ【幺篇】がついている。また、清・李玉『北詞廣正譜』（善本戲曲叢刊第六輯）台湾学生書局一九八七年、四九四頁）には、【滿堂紅】の下に「此曲與【賢聖吉】、雙調【大德歌】、雙調【魚遊春水】及【芭蕉延壽】相連、雜在第一折仙侶套內舞唱、不入套。又、五章各韻。」と注を付けている。

〔27〕無名氏『還牢末』第二折商調套前中呂【普天樂】は車遮韻、本套は蕭豪韻。正末唱。古、脉本。

〔28〕無名氏『貨郎旦』第四折南呂套中【轉調貨郎兒】以降の九曲（即ち【九轉貨郎兒】）異韻。²⁹副旦張三姑（本套の独唱者でもある）唱。脉、臧本。

〔29〕無名氏『小尉遲』第二折中呂套前雙調【清江引】は家麻韻、本套は皆來韻。淨唱。脉、臧本。

〔30〕無名氏『黃花峪』第一折仙呂套前南中呂【南駐雲飛】は皆來韻、本套は江陽韻。旦唱（本套の独唱者は正末楊雄）。脉本。

〔31〕無名氏『連環計』第二折南呂套中雙調【折桂令】は江陽韻、本套は先天韻。旦唱（本套の独唱者は正末王允）。息、臧本。

〔32〕無名氏『九世同居』第二折南呂套後雙調【清江引】は皆來韻、本套は尤侯韻。二淨唱。息本。

〔33〕無名氏『翫江亭』第二折南呂套中中呂【十二月】【堯民歌】は皆來韻、本套は齊微韻。淨唱。脉本。

以上であげたように、異韻曲のある作品は33種（40折）にのぼり、現存の元雜劇作品の約五分の一を占める。確かに五分の四は「一折一韻到底」に則っているが、異韻曲のある作品が三十種余りも存在している以上、それを軽々に無視はできない。あるいは一折を構成

する曲を套曲のみと見なして、「一折一韻到底」と解釈する立場も有り得るが、しかし、そういう言い方は一折において套曲以外の曲の存在を完全に否定することになり、かえって誤解を招きやすいだろう。「一折一韻到底」をすべての元雜劇作品が守らねばならない原則として盲信すると、そういった先入観が人を誤った方向へ導きかねない。ここで、一例をあげてみよう。『西廂記』（前文〔10〕）には【絡絲娘煞尾】という異韻の曲が三回も現れているが、王驥徳は『新校注古本西廂記』における校訂の際【絡絲娘煞尾】を全部削除した。その理由は次のようになる。（下線は執筆者による）

至諸本益以絡絲娘一尾、語既鄙俚、復入他韻、又竊後折意提醒為之。似搗彈說詞家、所謂且聽下回分解等語。又止第二、三、四折有之、首折復闕、明繫後人增入。但古本并存、又、『太和正音譜』亦收入譜中、或纂入已久、相沿莫為之正耳。今從秣陵本刪去。³⁰（諸本益すに絡絲娘の一尾を以てするに至り、語既に鄙俚にして、復た他韻に入り、又た後折の意を窃みて提醒して之を為す。搗彈・說詞家の所謂「且く下回の分解を聴け」等の語に似る。又た止だ第二、三、四折のみ之を有し、首折復た闕くは、明かに後人の増入に繋る。但だ古本并せて存し、又た、『太和正音譜』も亦た譜中に收入するは、或ひは纂入已に久しく、

〔29〕【轉調貨郎兒】皆來韻、【二轉】家麻韻、【三轉】皆來韻、【四轉】支思韻、【五轉】寒山韻、【六轉】魚模韻、【七轉】家麻韻、【八轉】魚模韻、【九轉】【煞尾】齊微韻。本套は支思韻。

〔30〕王驥徳『新校注古本西廂記』明萬曆四十二年（1614）序の刻本（中國國家圖書館藏書號…16229）『凡例』第三葉を参照。

相ひ沿ひて之が為に正すなきのみ。今秣陵本に従ひて刪去す。

王氏が述べた理由はいくつかあるが、うちに「復入他韻」、つまり【絡絲娘煞尾】の韻が該当折の套曲の押韻と異なることに留意すべきである。王氏が参考した『西廂記』の古いテキストと『太和正音譜』に【絡絲娘煞尾】という曲がちゃんと収まっているにもかかわらず、異韻を理由として本来あるべきものを軽率に削った。⁽³¹⁾王氏の脳裏には「一韻到底」を元雜劇の原則として盲信し、一折中の異韻曲の存在を許せなかったという事情が窺える。しかし、王氏のこうした削除はやはりやや危険な行為だと言わざるを得ないだろう。

三、一折における異韻曲の特徴

前述の通り、元雜劇作品における「一折一韻到底」にそぐわない事例を数量計測した次には、異韻の現象の特徴について考察を加えてみたい。

(一) 異韻曲を有する作品の多様性

まず、創作の時代と作者からみれば、元の前期作家の関漢卿・馬

致遠・王實甫らの作品もあれば、元の後期作家の楊梓・朱凱・楊景賢らの作品もある。即ち一折における異韻の現象は、特定の時期や特定の作者にだけ発生したものではなく、元代の雜劇創作全般に亘って現れた事象であるといえる。

また文末の統計表に見る通り、作品の主題についても、『單刀会』『東窗事犯』『氣英布』などの歴史劇もあれば、『西廂記』『曲江池』『倩女離魂』などの恋愛劇も、『竹葉舟』『莊周夢』『金童玉女』『翫江亭』などの度脱劇も、『蝴蝶夢』『望江亭』『瀟湘雨』『朱砂擔』などの公案劇もある。そして、水滸劇の『黃花峪』や西遊劇の『西遊記』もある。一折における異韻の出現は、特定の作品主題とも創作上の関りはなさそうである。

(二) 異韻曲の位置は比較的に自由

異韻曲の現れる位置を見ると、まず、第一、二、三、四（まれに五）折のいずれにおいても出現している。第一折に異韻が出る作品は8種、第二折は11種、第三折は6種、末折（第四或五折）は15種がそれぞれある。⁽³²⁾そして、一折の套曲が始まる前、套曲の中間、套曲が終わった後のいずれにおいても異韻の曲が現れる。套曲の前で

(31) 王驥徳が言及した『西廂記』の「古本」は元のものかどうかは不明であるが、『太和正音譜』は明初の朱権（1378-1448）が編纂したもので、元の時代とあまり隔たらないので、『絡絲娘煞尾』を『西廂記』の曲と明記して収まっているからには、元の時代にその曲が本来『西廂記』にあったと言っても差し障りがないだろう。現代の学者には【絡絲娘煞尾】を元劇固有のものとする方が多い。田中謙二『西廂記』板本の研究（『田中謙二著作集・第一卷』汲古書院2000年、第226-230頁）、王季思『集評校注西廂記』（上海古籍出版社1987年、第47頁）を参照。

(32) 『西廂記』『降桑椹』『西遊記』『金童玉女』『朱砂擔』の五劇には異韻曲が二折以上に現れているので、この辺に統計した作品の総数は三十二種を超えている。

は8折、套曲の間では13折、套曲の後ろでは21折がそれぞれある。第四折にはほかの三折より異韻の例がやや多いように見受けられるが、圧倒的な差異ではないので、一折の異韻が主に第四折に集中に現れるとは言い難いだろう。付言すれば、一折の套曲の後ろに置かれた異韻は、套曲の前と套曲の間と比べると、事例はすこし多くなる。他方、単に末折の状況をみれば、套曲の前では1折、套曲の間では3折、套曲の後では11折がそれぞれ出現例があり、套曲の後に韻を異にする傾向がみられる。

(三) 異韻曲の歌唱者は正末・正旦以外の脇役のほうが多い

異韻の曲を歌う役柄について、約三十折は全部正末・正旦以外の脇役(浄・末・旦兒など)によって歌われる一方、十折〔2〕〔3〕〔6〕〔7〕〔11〕〔15〕〔22〕〔26〕〔27〕〔28〕は当該折套曲の独唱者を担当する正末・正旦によって歌われる。従って、異韻の曲はすべて脇役が歌うものとはいえないが、脇役によって歌われる事例が多いことは確認してよい。

(四) 異韻と宮調の変更とは必ずしも一致していない

異韻曲の宮調をまとめてみれば、8折では異韻曲の宮調は当該折套曲と同じであり、即ち宮調はそのままで韻のみを換えている。一

方、ほかの32折では宮調と韻の変更が同時に行われている。韻の変更と宮調の転換は連動するという傾向はたしかにみられるが、それが絶対的な規範とは言えない。まず、韻は変わっても宮調は不変である前述の8例がある。ちなみに、元雜劇には「借宮」(異なる宮調に属する曲牌を借りて使う)というケースもよく見られる。つまり、現存の元雜劇作品の全体からみれば、宮調は変わっても韻を変えない例も多くある。

(五) 異韻曲には北曲のほか南曲もみられる

異韻曲はほぼ北曲であるが、僅かながら【馬鞍兒】(南羽調)、【月兒高】(南仙呂)、【柳搖金】(南商調)、【青哥兒】(南仙呂)、【駐雲飛】(南中呂)の5つの南曲も見られる。鍾嗣成の『録鬼簿』によると、元雜劇「南北合套」(南曲と北曲を同じ套曲に用いること)は元の中期に活躍する作家の沈和甫から始まったとされる⁽³³⁾。そうならば、南曲が元雜劇の作品に出現するのは沈和甫の後だと考えられようが、しかし、【駐雲飛】以外の4曲の作者はそれぞれ関漢卿、吳昌齡、史敬先、劉唐卿であり、前の三人の活躍時代は明らかに沈和甫より早い⁽³⁴⁾。それは沈和甫の前に「南北合套」がすでに発生した証ともみなしえるが、一方、前掲の【月兒高】は元人の作ではなく、明の唐寅の散曲作品から借りて元雜劇の作品に差し入れたと指摘する学者

(33) 鍾嗣成『録鬼簿』(『中國古典戲曲論著集成』二 中國戲劇出版社1959年、第121頁)を参照。

(34) 洛地『録鬼簿』的分組、排列及元曲作家的「分期」(『戲劇芸術』2004年第3期)参照。

もいる。⁽³⁵⁾ 5つの南曲が元雜劇の作品にもとあったものなのか、

それとも後の明の人によって付け加えられたのかは「南北合套」の発生という戯曲史の重要な問題と関わっているため、さらに詳しく考察を要するだろう。ここでは、客観的事実のみを指摘しておく。

(六) 異なるテキストにおける異韻曲の有無がある

次に、同一作品の異なるテキストにおいて異韻曲の出現に異同があるのか確認したい。まず、元刊本においても明代の各テキスト(明本)においても異韻曲が現れている。元刊本では五種であり、明本では二十八種になる。『竹葉舟』は元刊本にも臧本にも異韻曲が存在している。『單刀会』は元刊本に異韻曲があるが、脉本に異韻曲がない。一方、『氣英布』『薛仁貴』の両劇は臧本に異韻曲がみられるが、元刊本にはみられない。また、明本においては異韻曲の有無が一致するケースが多いが、一致しないケースもある。たとえば、

『倩女幽魂』四種の明本、『蝴蝶夢』二種の明本、『望江亭』三種の明本では、異韻曲がいずれにも存在している。しかしテキスト間で食い違う場合もある。たとえば、『瀟湘雨』三種の明本では、臧、孟両本には異韻曲があるが、顧本にはない。『不伏老』二種の

明本では、脉本には異韻曲があるが、富春堂本にはない。⁽³⁶⁾

(七) 特別な異韻曲について

テキストの曲辞上で異韻が判断できるものは、異韻曲の例として前章で提示してあるが、しかし細部を検討すると、その中にほかの曲とはやや性格を異にする特別なものもある。

一つ目は「4」『紫雲庭』の『鷓鴣天』である。この曲がいったいどの役柄によって歌われたかは原本に明示されていない。ただ、この曲の直前に当該折の独唱者・正旦と脇役の卜兒はすでに退場しているの、歌い手は明らかにその二人ではない。ほかの元雜劇作品では、『王粲登楼』第三折中呂套前に正末の王粲がまず『鷓鴣天』という詞を詠じてから、中呂の套曲(『粉蝶兒』から)を歌い始める。原文に示した「詞云」との卜書からみれば、楽器の伴奏に合わせて曲を歌うのではなく、ただの朗誦にすぎないと考えられる。ならば、『紫雲庭』にみられるこの『鷓鴣天』も単純に歌詞を朗誦する形であり、曲を歌うことではないかもしれない。

二つ目は「15」『岳陽樓』の『道情曲』である。各種の曲譜を調べたところ、この曲牌の著録は見られない。中呂宮に『道情』(ま

(35) 徐扶明の『元代雜劇芸術』(上海文藝出版社1981年、第93頁)による。この曲およびほかの四つの南曲は元雜劇の作品に本来あったかどうかについての考察は別稿に譲る。

(36) それらの事情は二つのことを示唆していると考えよう。一つ目は、一折における異韻の現象はもうすでに元の時代から発生し、明本にある異韻曲はすべて明代の人が勝手に付け加えたとい概に論じてはいけない。二つ目は、同じ作品の異なるテキストにおいて異韻曲の有無が不一致であることから、本来異韻曲があったが、後に改竄されたり削除されたりすることによって現在、異韻曲が見られない元雜劇の作品もほかにあるかもしれないと窺い知れる。

た【道合】という曲牌の用例があるが、『岳陽樓』の【道情曲】と句格が一致するものはないため、【道和】とは異なるものとわかる。⁽³⁷⁾

元雑劇には道情の曲を歌う例は少なくない。たとえば、『翫江亭』

第二折に「牛員外打愚鼓簡子上、唱道情云」（牛員外が太鼓と簡子を打って登場し、道情を歌う）というト書きの後に三十句の歌詞が

続き、【道情曲】という曲牌の標識はない。ただ、『岳陽樓』の【道情曲】の長短句とは異なり、『翫江亭』の歌詞は齊言体となっている。

また、注目に値するのは【道情曲】の前に示した「末舞科唱」（末、舞うしぐさ、唱う）というト書きである。それはつまり、正末・呂洞賓が舞を舞台で実際に舞いながら、【道情曲】を歌うことになる。

当該折の外の部分とはことなり、道教的雰囲気濃厚に伝わる特殊な一場面と想像できよう。⁽³⁸⁾

三つ目は「25-2」『金童玉女』の【青天歌】である。この曲もまた道情の曲にあたるものであり、臧本には32句の歌詞があつて全部

七字句の齊言体になるが、古本と継本に【青天歌】という曲名のみがト書きに示されているが、歌詞が載っていない。『九宮大成』の

南仙呂には【青天歌】の例を四曲収めているが、いずれも長短句の曲格なので、『金童玉女』のそれとは異なっている。鄭騫の『北

曲新譜』には『金童玉女』の【青天歌】を収録しているが、套曲に属すものではなく「插曲」として扱い、明初に誕生した新たな曲調だと主張している。⁽⁴⁰⁾先に述べたように、『岳陽樓』（古本）における

道情の歌唱は曲牌体の長短句であるので、道情は元雑劇音楽の一種の題材として齊言体と長短句（曲牌体）のどちらの体裁を取る曲を歌うことも可能だと窺えよう。⁽⁴¹⁾

四つ目は「28」『貨郎旦』の【九轉貨郎兒】である。先行研究によれば、この曲は、全部で九曲からなり、第一曲は【貨郎兒】本来の句格であるが、後の八曲はそれぞれ異なる宮調に属する曲から若干句を取って【貨郎兒】の句格に付け加えるという形式になり、違

(37) 【道和】の曲格について鄭騫『北曲新譜』（藝文印書館1973年、第158-162頁）を参照。

(38) 有澤晶子「元明雑劇にみる道情の演劇表現について」（『アジア・アフリカ文化研究所研究年報（通号三四）』1999年、第101-102頁）は、「逍遙楽」が道教儀礼の要素を持った一種の舞であると指摘している。

(39) 『九宮大成南北詞宮譜』（善本戲曲叢刊第六輯）台湾学生書局1987年、第384-386頁。

(40) 鄭騫氏『北曲套式彙錄詳解』、藝文印書館1973年、第344頁を参照。また、明初の朱有燉が作った『蟠桃会』（正宮套曲の後ろ）と『半夜朝元』（雙調套曲の中）に、それぞれ三十二句・十句の【青天歌】もあり、前述の『金童玉女』と同じ七字齊言体の形式を取っている。しかも、これも脇役によって歌われるもので異韻の插曲である。鄭氏が指摘したとおり、【青天歌】は雑劇において插曲として使われるのが一般的だと考えられるが、金の全真道の丘處機（1148-1227）にはすでに【青天歌】の作を持っているため、それは明初になって始めて誕生した新しい曲調ではないだろう。曾瑩『青天歌』考（『戲曲與俗文學研究』2016年第2輯）を参照。

(41) 時俊静の『元曲曲牌研究』（上海古籍出版社2018年、第242-247頁）には道情曲を論及しているが、詳らかな考察ではない。現存の元雑劇作品における道情曲の数、特徴、舞台上の歌唱ないしは明代における変容らの問題について、まだ詳しく検討する余地があると考えている。

う宮調を用いて組み合わせた「集曲式」の套曲だと言われている。⁽⁴²⁾

しかも、違う場面の情景や感情の変化を表すために、一曲ごとに韻を換えて九曲を漏れなく全部使うのは一般的である。そうであれば、【九轉貨郎児】は本来換韻の特質を持つてしているとわかる。ただ、このような特別な九曲の組み合わせはいつから元雜劇の音楽系統に導入して、またどのように融合されたのかについて考察を待たねばならない。

おわりに

以上で、本稿は「一折一韻到底」説の由来を考察したうえで、現存の元雜劇作品における「一折一韻到底」説にそぐわない例および異韻曲の特徴について検討してきた。元代では「一折一韻到底」という説はまだ論及されていないが、明代の後期になってはじめて当時の戯曲家に唱えられ、後の清代にまた受け継がれて近現代の学者にも広く認められている。ただ、現在ではほぼ定説になった「一折一韻到底」説であるが、その成立に一つの条件が必須である。つまり、元雜劇の一折において套曲のほかに別の曲が一切存在しないことである。現存の元雜劇の作品を検証したところ、大多数の作品では、その一折の曲は套曲のみであるが、本稿で考察した通り、元雜

劇の総作品数の約五分之一を占める作品では、一折において套曲のほかに異韻曲も存在しているため、「一折一韻到底」は現存の元雜劇作品の大勢とは言えるものの、この大勢から外れた異韻曲の存在を無視すべきではないだろう。

一方、一折における異韻曲について、本稿ではいくつかの具体例に即して考察を加えたが、韻を套数と異にした原因について、まだ詳しく論じることができていない。ただ、異韻曲の歌唱者は正末・正旦もあれば、その以外の脇役もあるという事情からみれば、その原因を元雜劇の歌唱体制と舞台上演の実態に求めることは可能ではなからうかと考えており、詳しい検討はまた別稿に譲ることとする。

そして、最後に一点について重要な問題を提起しておきたい。異韻曲には、韻と宮調の変更は同時に行われているものが多く、宮調と韻を両方変えれば、音楽上では明らかな変化が起けると想像できるが、韻を変えて宮調を変えないケースもあれば、宮調を変えて韻を変えない「借宮」のケースも多く存在する。⁽⁴³⁾これは、元雜劇の音楽的变化にいかに関わるのだろうか。一方、元雜劇の生成と発展に影響を与えた諸宮調の場合、宮調と韻の変更はほぼ例外なく同時に行われている。宋元の演劇の音楽形態とかわる重要な問題なので、宮調と韻との関係、さらに諸宮調と元雜劇におけるこの関係の異同ないしは異同が発生した原因については、今後の課題にしたい。

(42) 楊蔭瀏『中国古代音楽史稿』（人民音楽出版社1981年、第479-499頁）と鄭騫『北曲套式彙錄詳解』（前掲注（17）、第50-60頁）を参照。
(43) 洛地の『宮調与換韻』（『中国音楽』2015年第2期）を参考。