

わ だ なお こ  
輪 田 直 子

学位の種類	博士(文学)
学位記番号	文博第 203 号
学位授与年月日	平成17年9月8日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項該当
研究科・専攻	東北大学大学院文学研究科(博士課程後期3年の課程) 中国学専攻
学位論文題目	清代弾詞研究 雅俗の狭間にある芸能
論文審査委員	(主査) 教授 花登正宏 教授 中嶋隆藏 教授 三浦秀一 教授 磯部彰 助教授 佐竹保子

## 論文内容の要旨

本論文は、中国明清期に江南地方で流行した語り物(説唱文学)・弾詞について、その形式面における特徴と「雅俗共賞」という性格の検討を通して、弾詞の中国芸能における位置を確認し、その上で、中国の語り物の特性を探ることを目的とする。

近年、出土品などの発見に伴い、前近代中国の説唱文学に対する研究は飛躍的に進歩したが、それは孫楷第、葉徳均以来提唱されてきた、中国の説唱文学に詞曲などの長短句による「楽曲系」と、主に七言の齊言句による「詩讚系」という二つの潮流が存在するという立場に立っての研究の成果であった。この両者は、楽曲系ではまず音楽が存在し、その音楽に合わせて歌辞が作られるため、内容が常に音楽の制約を受けるのに対し、詩讚系では歌辞の内容及びストーリー展開の必要に応じて、音楽は自在にリズムを変え伸縮することが可能となるため、音楽に対して内容が優先される、という対照的な関係にある。両者にはまた、その受容母体にも楽曲系の都市、詩讚系の農村という明確な区分が認められる。しかし、両者におけるこれらの差異は時に越境的となった。中国の説唱文学の歴史は、まさにこの二つの潮流の乖離と交流の歴史であったと言える。このような状況にあつて、弾詞は、この楽曲系と詩讚系という二つの潮流に存する様々な特徴を備えた、いわば中国の語り物の歴史を体現した芸能であると言い得る。本論文において弾詞を特に取り上げた理由はここにある。

「弾詞」という名称はこの種の芸能の総称であり、実際には行われた地域名を冠した形で数多くの種類が存在するが、これらの中で最も流行し、現在も盛んに行われているのが蘇州弾詞であり、今や弾詞の代名詞となった感が強い。蘇州弾詞は、江蘇・蘇州において形成され、主に蘇州・上海・浙江に行われ

た弾詞で、その萌芽は清代初葉とされる。当時の蘇州は貿易や商工業によって大いに発展した大都會であり、蘇州弾詞は、その蘇州の発展に伴う盛り場の賑わいを背景として、民衆に絶大な人気を誇った。三弦や琵琶を伴奏楽器に用いた優雅な曲調、また内容も弾詞の本領である恋愛ものが中心となっていることなどが隆盛の原因として従来挙げられている。ところが、蘇州弾詞を他の説唱文学と比較した際に特に目に付く特徴の一つにその説唱形態が挙げられ、この説唱形態の特徴が弾詞を他の芸能に抜きん出て発展させた大きな要因ではないかと考えられるのである。そして、弾詞におけるもう一つの大きな特徴が「雅俗共賞」という性格であり、それは受容母体を異にする楽曲系と詩讚系の交流の跡を如実に示す格好の資料であると言える。そこで、本論文では第一に弾詞の説唱形態における特徴の解明を、第二にその「雅俗共賞」という性格の考察を検討すべきテーマとして設定し、以下、六章にわたって具体的に検討を加えることとした。

第一章「蘇州弾詞における説唱形態の特徴」は、本論文のテーマの一つである弾詞の説唱形態を検討し、その歴史的な変遷について論じた章である。

一般的な語り物においては、語り手が第三者の立場から物語を叙述していく。これを「叙事体」と呼ぶが、蘇州弾詞にはこの叙事体以外に、語り手が登場人物に扮し、一人称を用いた会話体によって物語を進行させる作品群が清代の嘉慶期に登場する。このような形態を普通「代言体」と称する。通常この代言体は演劇においてこそ一般的であるが、語り物における代言体の使用は極めて異色と言える。本章では、蘇州弾詞の特徴であると認識されてきたにもかかわらずこれまであまり具体的にされてこなかったこの説唱形態に特に焦点を当て、その形態、性格を考察した。

代言体弾詞作品を具体的に調査・検討する際、注目すべきは「語り手のセリフ（表白）」であり、代言体弾詞は、この「語り手のセリフ」の有無に従い作品群を二種に類別できる。この「語り手のセリフ」のない作品を「A」、ある作品を「B」とすると、両者の唱の性質、分量の違いから以下のようなことが指摘できる。Bにおいて表白が担っていた役割は、表白のないAでは唱が代行する傾向が強く、それはAの〔唱〕の分量がBの〔表白+唱〕の分量にほぼ相当することからも確認できる。ここから、代言体弾詞における唱が、語り手のセリフに近い役割を担うという性質が見出される。この検討結果から、蘇州弾詞の説唱形態の変遷をたどれば、弾詞の前身と考えられる同じく詩讚系の陶真は唱のみであった可能性が高く、その後を受けて成立した蘇州弾詞も唱のみ、或いは唱の多い叙事体弾詞であった。ところが、嘉慶期に現れた代言体弾詞は一般的に唱は少なく、蘇州弾詞において徐々に唱が減少したことがわかる。さらに、A、Bの二種の代言体弾詞を比較すると確実にBの唱が少ないことから、AからBへという流れが推測される。以上のことから、Bの代言体弾詞は、説唱文学として隆盛を極めた蘇州弾詞の中でも、特に改良の加わった、一つの到達点とも言うべき説唱形態を呈すると位置づけられる。

第二章「清代弾詞受容の様相—車王府蔵弾詞を手がかりに—」では、第一章を承け、清代嘉慶期に変容した弾詞について主にその受容のあり方を論じた。

弾詞は、本来上演されることを第一の目的としつつ、一方では、それが文字化され読み物として読者に提供され鑑賞されるという側面も併せ持つ。ところが、この弾詞にはそもそも上演用と読書用という二種類の作品群が存在すると考えられている。本章において、筆者はこのような弾詞の受容のあり方について、さらに若干の検討を加えてみた。

この問題について手がかりとなるのが、蒙古車王府曲本である。車王府とは、清代モンゴルの王族が北京に建てた王府の一つである。この車王府に一定量の弾詞が所蔵されていた。南方の、しかも民間のきわめて通俗的な文芸である弾詞が、北方北京の、それも異民族であるモンゴル人の王府という、いわ

ば貴族の生活の場に所蔵され愛好されていたという事実を取り上げ、本章では弾詞の中でも特に代言体弾詞における受容のあり方について、「上演用」と「読書用」というふたつの観点から考察を試みた。

私見によれば、弾詞は嘉慶期以降、おそらくは楽曲系演劇である崑劇（伝奇）の影響を受けて、まず上演の形態に変化を生じた結果、いわゆる代言体弾詞が誕生した。代言体弾詞は爆発的な人気を獲得し、その上演の人気に支えられて大量のテキストが出版された。すなわち、弾詞の最盛期に当たる当時の代言体弾詞のテキストは、読書用と上演用という二つの役割を担っていたと考えられる。出版されたテキストは、影響を受けた崑劇のテキストに類似するところがあり、これら代言体弾詞のテキストが崑劇の流れに列なるものとして受容されるというような事情もあり得たのではないかと推測されるのである。弾詞の受容層が拡大し、最終的には、崑劇のテキストなどと共に北京のモンゴル人の王府という特殊な地点に収蔵されるまでに到った背景には、このような事情があったと思われる。

第三章「弾詞における伝奇の影響—『桃花扇』における枠—」では、第一章、第二章で検討してきた弾詞の代言体成立に不可欠の存在であり、上演、テキスト両面にわたって大きな影響を与えたと考えられる伝奇を取り上げ、中でも、その作品における「語り」に代言体弾詞との接点を見出すことができるとされる『桃花扇』という作品について、その構造的特徴を論じた。

『桃花扇』は清初の文人、孔尚任の手になる伝奇の傑作であるが、本章ではこれまでの研究史において注目されることのなかった本作品の構造的特徴に焦点を当てる。その構造的特徴とは、この作品が物語の背景となる外枠を持ち、その背景の内側で物語が語られるという性格を持つという点である。以下、次に示す三点から、枠を有する作品としての『桃花扇』を解釈していく。

第一に、この作品に認められる次元の異なる二つの時間の流れから、枠の性格を指摘する。本作品には劇中の次元と、劇が演じられる次元という二つの次元が存在し、後者の劇が演じられる次元は作品の背景、すなわち枠として位置づけられるものと考えられる。そして、このような構造を持つ作品中、唯一、祭典係という人物がこの二つの異なる次元の双方に登場する。彼は劇中では登場人物として、また劇の演じられる時点では観客に口上を述べる語り手として、二つの役割を担うが、語り手として本人の劇中に登場することが観客に説明されることにより、作品に存在する枠の性格は明確になり、作品の立体的な構造が強調されることになる。読み応えある物語展開も、この枠の存在が支えていることがわかる。第二に、作品中に登場する幾人かの人物が、劇の空間において、時に本来の自分の役柄を越えた立場に立ち発言することから、彼らが劇という空間の外からの視線を持ち得ていることを指摘する。その結果、彼らの形象自体は重層化し、そのいわば別人格とも言える彼らが、物語を語る複数の語り手として存在する空間が形成される。この空間も作品の一つの枠として、物語の展開に奥行きを与えていることが指摘できる。第三に、伝奇作品の結末の描き方に着目し、他に類似作品の見られない『桃花扇』の結末を、枠を有する作品という構造から解釈する。従来、『桃花扇』の結末は、明の滅亡に伴う主人公の男女二人の離別と解脱であると捉えられてきた。しかし、本章で指摘する「枠」という構造から考えると、この結末はあくまでも背景（枠）の内側で語られる物語の結末でしかない。枠の存在が作品全体を規定し、読み応えある構造を作り出しているのであるから、その枠の場、すなわち祭典係が語り手として登場する次元での結末こそが、作品全体の結末であると捉えるべきであろう。すると、物語の結末でありながら、一方では「副末開場」という枠の発端と呼応する形で描かれている続四十齣「余韻」こそが、この枠の場での結末であると位置づけられ、一種の中枠として機能していることが明らかとなる。それが作品の余韻に満ちた結末を生み出したと考えられるのである。

以上、『桃花扇』における枠構造を指摘することによって、高い評価を受ける本作品の特長と、戯曲史における位置付けを示すことができたと思うが、この枠を有する『桃花扇』において鍵を握る人物が、

劇の「語り手」に相当する祭典係である。通常、演劇の、それもテキストにおいては存在しえない語り手が、この『桃花扇』においては祭典係という形をとり、作品の外枠において物語を俯瞰する役割を担っている。その祭典係の姿は、代言体弾詞における語り手に相通じるものである。叙事体弾詞の語り手が作品全体を支配する「全知の語り手」に近いものであるのに対し、作中の一脚色として位置付けられる代言体弾詞の語り手の、祭典係との近似は明らかであろう。伝奇としては特異な構造を持つ『桃花扇』、その性格を規定する「語り手」の姿に、語り物、特に代言体弾詞との顕著な共通点を見出すことができるのであり、その特徴を確認することは、この後、第六章で論じる語り物における語り手の言説を検討する上で、欠かすことのできない比較対象であると考えられるものである。

第四章以降では、本論文の中核となる『何必西廂』という代言体弾詞作品を扱った。本論文のテーマである代言体という説唱形態の萌芽期の形態を示し、時代的にも代言体の登場した初期の刊本の残るこの作品に、弾詞の大きな特徴である「雅俗共賞」という性質が、様々な角度から見出せると考えられるためである。はじめに、第四章「『何必西廂』から『梅花夢』へ—弾詞文芸化に見る雅への志向」では、清代嘉慶期に変貌した弾詞の中でもその文芸化の点で異彩を放つ『何必西廂』について、『梅花夢』という異名などを手がかりにその「雅」の側面を考察した。

弾詞『何必西廂（一名梅花夢）』は、清末民国初の范煙橋によって「梅花夢は弾詞の中最も典雅なる者なり」（『茶煙歌』）と評せられる嘉慶五年の刊本の残る作品である。その「雅」の要素はいくつかの角度から指摘することができる。まず、通俗文芸ではテキストの成立過程をうかがい知ることはきわめて困難であるが、『何必西廂』では序の年号や本文中に現れる小説などの題名から、作品に少なくとも三つの制作段階のあったことが予測され、作品が読書用として受容されていた状況が知られる。特に、その制作の二段階目に当たる再版本では、桐峰外史という人物による文芸化への志向が明らかに見られる。桐峰外史による再版は、作品を読書用として定着させ、その内容も文学作品として堪えうるものであると喧伝することを目的としていると言える。特に、藍本『補崔瑩張靈合伝』からの改編のうち、『何必西廂』の最大の成就を「梅花の夢」にあると捉え、『梅花夢』という異名をつける。また、その夢の描き方には、中国古典小説の到達点と謳われる『紅樓夢』との共通点を見出すことが可能である。同工異曲との批判の絶えない弾詞のストーリー群にあって、『紅樓夢』とも似るところのある『何必西廂』の文学的成就の高さは特筆に値すると言えよう。

このようにひたすらに「雅」への傾倒を見せる『何必西廂』は、しかしそれがために弾詞の本流とはなりえず、上演とも無縁の作品であった。それは、ほぼ同時期の『三笑新編』が、題材の点では『何必西廂』と同じような素材を用いながら、そのほかの点では上記のような「雅」への志向をほとんど見せないためか、読書用としての受容もさることながら、上演においても大いに人気を博したのと好対照をなしている。かくして、変革期にあって弾詞においては雅俗の交流と乖離が大いに進行し、その様相が『何必西廂』という作品から明らかに読みとれるのである。

第五章「「文人弾詞」制作の背景—春谷先生校『何必西廂』を例に」では、第四章を承けて、『何必西廂』における文人の関与について論じた。

弾詞には、「擬弾詞」といってそもそも初手から上演を目的とはしない、いわゆる読書用としてのみ制作された弾詞の一群が存在するが、この「擬弾詞」は、従来、文人の手になることが多く、これを「文人弾詞」と捉えることも可能である。このような「文人弾詞」としての側面、すなわち、文人によって、そして文人を対象として制作されていることが特に強調された作品が『何必西廂』である。就中、この作品の制作に関わった文人については、作品の跋の書き手の施したある種のレトリックによる、一つの操作が行われているという事実気づく。この作品を再版した桐峰外史という人物は、現存する作品の

構成に大いに関わったと考えられるが、具体的な人物像は未詳である。ところが、跋の書き手は自らの友人である張琴（字碧川）という人物が、この桐峰外史の生まれ変わりであろうと記す。それは、正体の知らない桐峰外史が、実は友人と同姓同名の先人、張琴（字桐峰）という人物であると認定する操作であったのではないかと考えられる。さらに、その操作の目的は、作品の「雅」なる側面に大いに寄与すると思われる大文人・王士禛が、この『何必西廂』という彈詞作品に関わったかもしれないと読者に想起させることにあるとうかがい知られるのである。

有名人を作者、あるいは作品に関わった人物として仮託する、それは俗文学ではごくありふれた操作であったろうが、その名を直接冠するのではなく、本章で紹介したようにかすかな痕跡を提示し、言わばわかる人にはわかるといった方法で作者及びその周辺の人物を暗に仄めかすのは、謎解きにも似た一種遊戯的な雰囲気や漂わせ、いかにも文人好みの手法であると言えよう。それは『何必西廂』が担い手のみならず、その受容対象にも文人を想定していたことを端的に示す操作であろうと考えられる。

第六章「彈詞『何必西廂』の文体—メタフィクションにおける「議論」—」では、『何必西廂』に顕著な語り手の饒舌な言説を分析し、語り物の文体について考察した。

『何必西廂』の文体の特性は多ジャンルの文体を取り込んだ複合性にあるが、語り手の標榜する演義、歌謡、伝奇などという作品に盛り込まれる各ジャンルに混じって注目すべきが、語り手が「議論」と呼ぶ言説である。この「議論」を范煙橋は単に「表白」、すなわち語り手のセリフと定義するが、子細に検討してみると、それは一般の彈詞における語り手のセリフの範疇に収まるものではないことに気づく。そして、「議論」には「筋に対する評価」と「語り方に対する評価」の二種があると考えられるが、後者の「語り方に対する評価」こそは他の語り物にほとんど類を見ない、『何必西廂』に特有の言説である。語り手が弁明と自画自賛の「議論」を繰り返すこの言説は、いま物語論の用語を借りるならば、「自意識的語り手」として自らの語りについての自己言及性を発揮している、と定義し得るものであり、その結果、この『何必西廂』という語り物を一種のメタフィクションであると捉えることも可能となる。さらに、作品のメタフィクション性は二つの側面、すなわち、語り手が「議論」において語り方についての弁明や自画自賛を行う、つまりフィクションについて考察するフィクションであるという狭義のメタフィクション性と、作品全体が示すパロディ文学としての広義のメタフィクション性の二者を有することが指摘できよう。特に、『何必西廂』がパロディ文学として、その「オリジナル」である『西廂記』に対して示す徹底した批判、そして諧謔こそがこの作品の生命なのでないかと考えられるのである。そして、そのメタフィクション性のすべては、語り手が自作に対する評価を雄弁に語る「議論」がもたらした効果であると考えられる。

ところが、翻って考えてみれば、そもそも語り物は本質的に諧謔性というものをきわめて濃厚に漂わす文芸であるはずであり、それ故、その特徴は文体の上にも当然見出してしかるべきであると考えられる。ところが、その諧謔性を最大限に発揮しうる「語り方に対する評価」が、『何必西廂』以外の当時の彈詞作品にはほとんど見出すことができない。すなわち、中国の語り物はこのような言説にほとんど無自覚であり、したがってその言説を文体における最大の特徴としてメタフィクション性、あるいはパロディ性を発揮する『何必西廂』の成就も、読者に理解されていなかった可能性が高いのではないかとと思われるのである。『何必西廂』は、中国においてメタフィクションの体現された数少ない例として、その影響関係など今後さらに検討すべき課題の多い作品であると考えられる。

以上、六章にわたって、彈詞という文芸が、清代にほかの曲種に抜きん出て隆盛を誇ったその原因に迫ることを目的として、その説唱形態における特徴と「雅俗共賞」という性格について検討してきた。そ

もそも、文芸は内容と形式という二つの要素より成り立つものと考えられるが、この両者を見比べてみたとき自ずと明らかになるのが、内容にはさほどの流行はないが、その形式は必ず流行とともにあるという点である。すべての形式は、いわば飽きられるために生まれ、厳しい生存競争を勝ち抜いた形式のみが、長い生命を獲得する。そのような中であって、弾詞が清初の発生であったとするならば、今もその命脈をつないでいるこの文芸は、すでに三百年以上もの間一つの形式を使用して作品を作り続けた人間が存在したということになるわけであり、それは、やはり弾詞が形式的に高い完成度を誇っていたことに起因すると考えられるのである。

中国の説唱文学の歴史は、楽曲系と詩讚系という二つの流れの乖離と交流の歴史でもある。基本的には詩讚系の流れに連なる弾詞ではあるが、楽曲系演劇である崑劇（伝奇）などの影響を受け、弾詞は詩讚系のみならず楽曲系の音楽も取り入れた芸能として成熟した。その上、この崑劇の影響が語り手の文体にも及んだ結果、語り物としては珍しい代言体という説唱形態が弾詞に登場することとなった。すなわち、弾詞はその形式面において、発生当初に比すれば大幅な変貌を遂げたことになる。それは、表面的には単に崑劇の影響を受けたのみの変化にも映るが、実際に完成した弾詞は、詩讚系ではなく楽曲系の音楽、語り物ではなく演劇の説唱形態という、従来の弾詞の形式とは対極にある形式を取り込み、且つ古いものを捨て去るのではなく共存させた体を呈していると捉えることが妥当なのではなかろうか。つまり、弾詞はあらゆるものを取り入れ、十全たらんとした、形式としての一つの到達点とも見なしうる語り物であると言えるのである。

そして、形式面にこのような特徴を持つ弾詞にあつて、この形式面を最大限に追求する形で執筆されたのが、ほかならぬ本論文で中心に取り上げた『何必西廂』であろうと考えられる。この作品の最大の特徴として挙げられるのが、演義、歌謡、伝奇といった様々なジャンルを取り込んだ文体における複合性であり、その特異性は語り手（作者）によって強く意識され、作品中に自負の言葉として表明されている。また、弾詞を特徴付ける代言体という説唱形態に関しては、この作品は代言体と叙事体との混合体という過渡的な様相を示しているが、それは上記のような数多くの文体を作品中に体现することを目的とした『何必西廂』が、あるいは意図的に選択した形式であろうと考えられる。しかし、『何必西廂』におけるこの形式上の成就是後に続く作品に受け継がれることがほとんどなく、その形式は現在あくまでも異端として位置づけられるものである。

本論文の二つ目のテーマである弾詞の「雅俗共賞」という使命からこの点を考察してみると、『何必西廂』の形式の過剰なまでの複雑さ、あるいは難解さとも言うべき特性は、「俗」に対する障壁となっていた可能性が高い。語り手が読者にはっきりと「文人」を指定するなど「雅」を追求したこの作品では、「雅俗共賞」が初めから度外視されていたようにも見受けられ、このような制作態度がその形式にも反映していると考えられる。

しかし、一方、一般の弾詞にはほとんど見られぬ語り手による饒舌なセリフには、必ずしも「雅」のみを追求する訳ではない本作品の志向が垣間見える。そして、その「俗」に傾く饒舌なセリフこそがテキストの充実をもたらしたと言える。『何必西廂』はテキストとしての高い完成度を誇る。その完成度とは、内容もさることながら、文芸が常に意識する「形式」に対する強いこだわりを表明し、それをテキストで実現させた点にある。その最も顕著な成就が饒舌な語り手のセリフであると考えられ、それが作品を語り物・弾詞として明確に規定しているのである。

従来、弾詞作品についての評価がなされる際に、文芸化して読書用となったテキストに言及することがごく一般的に行われてきたが、その際、純粹にテキストのみに対する評価がなされたことは絶えてなかったと言えよう。すなわち、上演を離れたテキストが、弾詞という語り物であるとジャンルを意識し

て読まれることはなく、また、そのような意識で制作されることもなかったのである。そのような意味で、あくまでも異端であった弾詞『何必西廂』という作品のテキストに示される語り物としての強い意識は、中国の語り物を特にテキストの面から捉え直す研究にとって格好の資料であり、今後の弾詞研究、語り物研究の向かうべき一つの方向性を提示していると考えられるものである。

## 論文審査結果の要旨

本論文は序章とそれに続く第一章より第六章に至る本論、及び終章により構成される。

序章では、先行研究を論評しつつ本論文の対象とする蘇州弾詞について概述、併せてその問題点を指摘し、本論文の目的について述べる。

第一章では、蘇州弾詞の説唱形態の特色について考察する。蘇州弾詞は大きく3人称の語りによる叙事体と1人称言語を用いる代言体とに分けられるが、そのうち代言体弾詞作品をその説唱形態という観点から精緻に分析し、脚色の白及び唱、語り手自身による表の白及び唱の機能について各々明らかにする。その結果に基づき、当初の叙事体弾詞作品のほかに種類の代言体作品が成立した、その過程を推測する。また、代言体弾詞には他の弾詞作品とは異なり曲牌の使用が見られ、作品を「雅」なるものに仕立て上げているが、代言体作品の成立に崑曲の影響のあったとされるところより考えて、この曲牌の使用にも崑曲の影響があったという指摘を行う。

第二章では、蒙古車王府に所蔵されていたとされる蘇州弾詞の刊本を素材にして、蘇州弾詞をその受容という側面から考察する。嘉慶期は弾詞の最盛期とされるが、それはこの時期に崑曲の影響を受けて代言体の弾詞作品が生まれたことによるものであることを先ず明らかにし、ついでこの期の代言体弾詞作品の綿密な検討により、それが読書用と上演用という二つの機能を兼ね備えていたという、従来にない新しい見解を示す。そして、嘉慶期以降の弾詞作品がこの二つの機能を兼ね備えていたことこそが、異民族である蒙古車王府に弾詞作品が所蔵されるに至った理由であるという、興味深い指摘を行う。

第三章では、崑曲、すなわち伝奇の代言体弾詞の形態の完成に与えた影響について考察する。代言体弾詞には語り手（表）のセリフ（白）の挿入された表混代言体があり、これこそが説唱文学の理想的形態であるという。本章では、清代の戯曲中有数の名品とされる『桃花扇』中に見られる、物語中の人物と物語の傍観者としての語り手という、重層化した人物形象をもつ登場人物を仔細に分析検討した結果、後者の人物形象に表白成立との関わりが見られるという興味深い見解を提示している。また、『桃花扇』には物語の背景となる外枠が存在しており、その背景の中で物語が語られるという、従来の中国の戯曲には見られない枠物語作品であるという、文学史的に貴重な指摘を行う。

第四章では、蘇州弾詞に代言体という説唱形態が生まれた萌芽期の作品である『何必西廂』の成書過程及び内容の検討を通して、弾詞という通俗文芸の「雅」への傾斜、つまり弾詞文芸化の問題を考察する。その序文より、『何必西廂』には現存最古の嘉慶5年刊五桂堂本以前に、原刻本及び桐峰外史の刻した版本のあることが知られる。『何必西廂』の序文、桐峰外史本において付加された「凡例」・「呉語音義」、そして『何必西廂』本文を仔細に検討した結果、桐峰外史本・五桂堂本ともに本来は極めて通俗的な文芸である弾詞をより「典雅」な文学作品に仕上げたいという強い志向の存在することを確認する。本来上演用のテキストであった代言体弾詞が嘉慶期以降刊行され始めたこと自体、それらが読書用としての機能を果たしていたことを意味するが、該書を同時期の『三笑新編』等と比較検討してみると、同じく代言体によるとは言いながら、必ずしも上演を目的としない『何必西廂』のような文人弾詞と上演にも

耐え得る『三笑新編』とが同時期に存在していたことが明らかとなり、このことより当時において弾詞作品の雅俗の乖離が進行し始めたという、貴重な指摘を行う。

第五章は前章を承けて、「典雅」を志向する『何必西廂』の作者とその対象とする読者層について考察する。該書に附された盛復初、号は春谷の跋は『何必西廂』の作者が張琴、字は桐峰であること、また該書が張琴の師である当時の大文人王漁洋と関わりのあることを示唆する。張琴の没年等を検証してみると、このようなことは事実でないことが判明するが、このような作為の存在は『何必西廂』の作者が高い古典的教養を有した文人であることを示すと同時に、作者が読者として想定する文人層の関心を引こうとする意図の存在がそこから窺えることを、他の資料をも参照しつつ考証する。

第六章では、『何必西廂』本文中で作者自身によって特徴あるものとされる「議論」の性格について検討し、該書の特色について考察する。『何必西廂』中には多種多様な文体が混在することを先ず指摘する。ついでその中のひとつである「議論」は表白、つまり弾詞中の擬似的語り手のセリフ中に見られるが、その内容を詳細に分析した結果、この「議論」には①物語の内容への価値判断と、②物語の展開の仕方に対する自画自賛、弁明あるいは補足説明の2種があるとし、特に「議論」中に後者の存在するところから、『何必西廂』はメタフィクション作品ではないかと推定する。そしてそのように考えてはじめて『西廂記』のパロディー文学としての『何必西廂』がオリジナル以上の雅を標榜する一方で、諧謔への志向も同時に有する重層的な作品となっていることが理解でき、この点こそが他の弾詞と区別される『何必西廂』の大きな特色であると結論する。

終章は、各章を要約しつつ本論文全体をまとめる。

本論文は、明清時代に中国南部で流行した説唱文芸である弾詞を多面的総合的に考察したものである。弾詞は、現在においてもなお呉語地域である蘇州などにおいて行われる芸能であるが、本論文においては刊行された弾詞テキストの精密な読解に基づき、文献学的手法によりその説唱形態の特色とその受容層の問題について考察し、独自の見解を提出している。種々の代言体作品を詳細に分析検討し、脚色の白及び唱、表の白及び唱の機能を明らかにした上で、まず表のない純粋代言体弾詞が先ず成立し、その後表の存在する表混代言体弾詞が成立したという、文学史的に貴重な指摘を行う。また、代言体弾詞の成立した嘉慶期以降、多くの弾詞作品が刊刻されたのは、それが上演と読書という両用の機能を持っていたためであり、そのように考えてはじめて蒙古車王府に多量の弾詞が蔵されていた事実が理解できるという指摘は、説得力を持つ。弾詞は本来一般民衆を対象とする語り物文芸である。『何必西廂』を素材に、本来俗なる文芸である弾詞の雅への志向を解明しようとした試みは、文学史の空隙を埋めるものとして貴重である。なお吟味を必要とするところもないわけではないが、本格的な弾詞研究は国の内外に乏しく、総じてその成果は今後の弾詞研究に新しい局面を開くものである。

よって本論文の提出者は、博士(文学)の学位を授与されるに十分な資格を有するものと認められる。