

第三章 「変文」の平仄

本章では、仏典の翻訳と並行して展開した、四声論を嚆矢とする平仄意識の成り立ちと発展、及び平仄の整った現存「変文」の韻文が形成された歴史的背景を探っていく。また、前章と同様、全作品の平仄遵守状況を個別に分析して検討したが、そこで得られたものは、作品の制作場所や制作年代を示していた押韻状況とは異なり、「変文」の種類別の特徴であった。故に、平仄を厳しく守る作品とあまり考慮しない作品の種類、及びその意味を考察する。さらに、仏教系の「変文」に特異な「平一仄一仄一平」形式の構成についても、押座文・縁起因縁・講経文で少しずつ異なるその役割を明らかにしてみたい。

第一節 平仄簡史、及び平仄の意味するもの

一 四声論から近体詩へ

中国古典文学において初めて「四声」というものが意識され、文献に現れるようになるのは、南北朝時代の宋代（西暦 420～479 年）末期以降のことであった。『南齊書』卷五十二、列伝三十三の「陸厥伝」には、以下のような記述が存在する。

永明末，盛為文章。吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融以氣類相推轂。汝南周顒善識声韻。約等文皆用宮商，以平上去入為四声，以此制韻，不可増減，世呼為「永明体」。……

（齊代の永明年間（483～493）末に、文章が盛んとなった。吳興（浙江省）の沈約、陳郡（河南省）の謝朓、琅邪（山東省）の王融らは意気投合して互いに助け合った。汝南（河南省）の周顒は、声韻というものをよく理解していた。沈約らの文章はみな音律を用い、平上去入を四声として、これによって韻を制御しており、増減してはならなかった。世間ではこれを「永明体」と呼んだ。）

唐代の高宗時代（649～683）に成立した『南史』卷四十八の同伝には、永明体について、さらに詳しい説明が加えられている。

……将平上去入四声，以此制韻，有平頭、上尾、蠶腰、鶴膝。五字之中，音韻悉異，兩句之内，角微不同，不可増減。……

（……平上去入四声をもって、これによって韻を制御しており、「平頭」、「上尾」、「蠶腰」、「鶴膝」がある。5 言句の中では、音韻が全て異なっていて、上下句の間では、音律を同じにせず、増やしたり減らしたりすることはできない。……）

『南史』に見える「平頭」「上尾」等の語句は、四声の創始者と言われる沈約が定めた「八体」の中の、主に声調に関する禁忌である。この「八体」とは、後に「八病」という名で知られるようになるのだが、彼の著書である『四声譜』は現存しておらず、また、彼自身が具体的な規則を述べた資料も一切残っていない。しかし、日本の弘法大師空海（774～835）が著した『文鏡秘府論』の天巻「調四声譜」及び西巻「文二十八種病」等には、唯一、ま

とまった記述が残されており、「八体」はそのほとんどで復元が可能である。「八体」は、近体詩において「二六対・二四不同」や粘法といった平仄に関する規則が定められてゆくための、言わば「叩き台」の如き役割を果たしたと考えられている。このような律体の萌芽を『文鏡秘府論』によって再構成しようという試みは、鈴木虎雄氏の『支那詩論史』^{*1}や小西甚一氏の『文鏡秘府論考』研究篇^{*2}等、碩学の手によって既にかかなりの部分で為されているので、拙論はまず、これらの貴重な研究成果を参照しながら考を進めてゆきたい^{*3}。

「八体」の具体的な名称と詳細は、以下の通りであったと思われる。

1) 平頭：『秘府論』には「平頭詩者、五言詩第一字不得与第六字同声，第二字不得与第七字同声。同声者，不得同平上去入四声。犯者名為犯平頭。」とあり、5言句の上下句において、1句目第1字と2句目第1字、及び1句目第2字と2句目第2字が同じ声調であってはならないという規則である。すなわち、

● ● ○ ○ ○
● ● ○ ○ ○^{*4}

の上下の●部分の文字が平声同士、上声同士、去声同士、入声同士であってはならず、特に双方の第2字を同声にすることは強く忌避される。また、この記述からすると、第1字同士、第2字同士は独立してそれぞれ同声が忌まれるのであるが、『秘府論』に引かれる詩は、故意であるのか、第1字、第2字双方で平頭を犯しているものばかりである。

2) 上尾：『秘府論』には「上尾詩者、五言詩中，第五字不得与第十字同声，名為上尾。」とあり、5言句の上下句において、1句目第5字と2句目第5字が同じ声調であってはならないという規則である。すなわち、

○ ○ ○ ○ ●
○ ○ ○ ○ ●

の上下の●部分の文字が平声同士、上声同士、去声同士、入声同士であってはならない。但しこの規則は押韻をしない同声に限られ、押韻する場合は許される。

3) 蜂腰：『秘府論』には「蜂腰詩者、五言詩一句之中，第二字不得与第五字同声。言兩頭麤，中央細，似蜂腰也。」とあり、5言句1句において、第2字と第5字が同じ声調であってはならないという規則である。すなわち、

○ ● ○ ○ ●

の●部分の文字が平声同士、上声同士、去声同士、入声同士であってはならない。5言句をさらに上2字と下3字に分割して考えると、「上尾」と同様に句末（すなわち、意味の切れ目となる）が同声になるからであるという。

^{*1} 弘文堂書房、1924年。

^{*2} 『文鏡秘府論考・研究篇上下』講談社、上1948年、下1951年。

^{*3} 平仄についての解説は、他にも中国文化叢書④『文学概論』（大修館書店／1967年）の高木正一氏による「近体詩」（87～105頁）も参照した。最近においても、六朝新体詩から近体詩への移行を「対応性の強化・徹底化」と「拍節リズムの自覚化・顕在化」という観点から論じた松浦友久氏の「六朝新体詩から唐代近体詩へ」（『中国詩文論叢』第17巻／1998年）を筆頭に、四声論を含んだ平仄研究は、加藤聡「初唐近体詩における四声・八病説の運用」（『集刊東洋学』第82号・1999年）、松尾善弘「近体詩の平仄式と対句法について」（『鹿児島大学教育学部研究紀要・人文社会科学編』第39冊・1987年）等、優れた研究が数多く存在している。また、拙論中の『文鏡秘府論』本文は、『弘法大師空海全集・第五巻』（興膳宏訳注・1986年）に拠る。

^{*4} ○、●共に一文字を表し、●が対象となる文字を示す。「八体」の解説は以下これに倣うものとする。

4) 鶴膝：『秘府論』には「鶴膝詩者，五言詩第五字不得与第十五字同声。言兩頭細，中央麤，似鶴膝也。」とあり、5言句4句において、1句目第5字と3句目第5字が同じ声調であってはならないという規則である。すなわち、

○ ○ ○ ○ ●
○ ○ ○ ○ ○
○ ○ ○ ○ ●
○ ○ ○ ○ ○

の●部分の文字が平声同士、上声同士、去声同士、入声同士であってはならない。第2句と第4句末の2字はふつう押韻するため、その効果が薄れてしまうからである。

5) 大韻：『秘府論』には「大韻詩者，五言詩若以「新」為韻，上九字中，更不得安「人」「津」「隣」「身」「陳」等字。既同其類，名犯大韻。」とあり、5言句の上下句中で、押韻字に用いる韻と同韻の文字を他の9文字で用いてはならないという規則である。

6) 小韻：『秘府論』には「小韻詩，除韻以外，而有迭相犯者，名為犯小韻病也。」とあり、押韻字を除く5言句の上下句9文字において、同韻の文字を用いてはならないという規則である。但し、「飄颻 (piaoyao——共に平声宵韻^{*1})」・「窈窕 (yaotiao——上声篠韻)」・「徘徊 (paihuai——平声灰韻)」・「周流 (zhouliu——平声尤韻)」の如き所謂「疊韻」の場合は差し支えなく、離れて同韻の文字が現れることを忌むものである。

7) 傍紐：『秘府論』には「傍紐詩者，五言詩一句之中有「月」字，更不得安「魚」「元」「阮」「願」等之字。此即双声，双声即犯傍紐。」とあり、5言句1句において、声母が同じ文字を用いてはならないという規則である。空海はさらに「亦曰，五字中犯最急，十字中犯稍寛（また、これは5言句1句中ではとりわけ忌避されるが、2句中においてはそれほど厳しくない。）、「今就十字中論小紐，五字中論大紐（ここで、5言句2句においてこれを論ずるものを『小紐』、1句において論ずるものを『大紐』とする。）」と続けており、「傍紐」がつまり「大紐」であって、この禁忌を上下句にまで拡大したものが「小紐」であると述べている。

8) 正紐：『秘府論』では「正紐者，五言詩「壬」「衽」「任」「入」四字為一紐，一句之中，已有「壬」字，更不得安「衽」「任」「入」等字。如此之類，名為犯正紐之病也。」とあり、5言句1句において、発音が等しいが声調の異なる文字を用いてはならないという規則である。ただ、空海は見本の詩を2首引いた後に、「釈曰，此即犯小紐之病也（釈に曰く、これらは「小紐」の病を犯している。）」と述べている。同音であれば必ず同声母であるから、これが「大紐」を犯すというのであれば納得がゆくが、「小紐」の病を犯すのというのは何故なのかはよく分からない。ただ、「傍紐」と「正紐」二項の定義やその重要度については、空海の時代には既にかかなり変化して諸説混在していたようであるから、諸研究者においても意見が分かれ、完全な復元は困難であるといえる。

以上、些か煩瑣ではあるが全ての項目を引いた。『南史』にも引かれた前半の四項目が声調に関する禁忌、後半四項目は韻（発音）に関する禁忌である。もちろん、これらは律体の原型ではあっても、律体そのものではない。したがって、現在の近体詩における平仄の規則とは異なる部分も多い。たとえば「蜂腰」では、5言句の第2字と第5字が同じ声調で

*1 便宜上、『広韻』の韻目に拠った。以下同じ。

あってはならないとあり、近体詩の「二四不同」とは明らかに異なっている。しかし『秘府論』には、隋代に活躍した劉善経の論として、「蜂腰」の説明の後に以下のような記述を載せている。

又第二字与第四字同声，亦不能善。此雖世無的目，而甚於蜂腰。如魏武帝樂府歌云，

冬節南食稻 春日復北翔

是也。^{*1}

(また、第2字と第4字が同声であるのも、よろしくない。これは世に明確な名がないが、蜂腰よりも重視される。魏の武帝の樂府の歌に――

冬節 南のかたに稻を食らい

春日 復た北に翔ける

というのが、その例である。)

上の武帝の詩では「節」と「食」、「日」と「北」が共に入声韻であるため、近体詩の規則に照らしても、「二四不同」を犯している上に「失粘」であり、やはり破格である。劉善経の時代には明確な名前が存在せず、「蜂腰」の附録のような位置にあったこの禁忌が、律体では却って、最も重視されるようになるのである。この「蜂腰」と「二四不同」の関係について、小西氏は、隋代までは5言句を上2字と下3字に分解して同位置に同声を置くことを忌む考え方が優勢であったが、これは「律詩において平仄のふりあひを吟味した結果、二五同声を定型にしたのとは、おのづから制規の焦点がちがふのであつて、両者を混同するのは妥当でない。^{*2}」の如く述べている。『秘府論』に引かれる様々な論者による諸規則から、近体詩が沈約から直線的に発展していったのではなく、たとい規則的には似通ったものであったとしても、時代によって、或いは根幹から異なる思考を用いて規定されていたこと、そして、近体詩が確固たる地位を築くまでには、各種各様の「律体の異体」が存在していたことがうかがえる。

小西氏の研究によれば、近体詩成立の真の立役者は、別号である「沈宋体」に名を冠する沈佺期(650?~713)や宋之問(656?~712)などではなく、彼らより三十年ほど時代を遡った上官儀(608~664)や、これを批判的に継承した元兢^{*3}らであったという。元兢の功績として、同氏は「四声」から「平仄」へという概念の転換を挙げており、「斯く「上去入」をひとまとめにし、それを「平」に対立せしめたのが、永明体から律体への最初の過渡的段階であった。^{*4}」と述べている。『秘府論』においても、元兢が著した『詩髓脳』の引用と思われる部分は、書中の重要な位置を占めている。それは、彼の論が、沈約以後次第に整理されつつあった平仄及び音韻の規則と共に、近体詩が完成するまでの微妙な形式の存在を、最も顕著に表しているからである。たとえば、天卷には「元氏曰く」として、「……調声之術，其例有三。一曰換頭，二曰護腰，三曰相承。(……声調を整える方法とし

^{*1} 『弘法大師空海全集・第五卷』(興膳宏訳注・1986年)西巻599~601頁。訳も興膳氏に拠った。

^{*2} 小西甚一『文鏡秘府論考・研究篇下』、43頁。

^{*3} 彼の伝記は不明であるが、『新唐書』巻六十、志第五十芸文四に「宋約詩格一卷」及び「古今詩人秀句二巻」の著作が載せられている。

^{*4} 当頁^{*2}の資料、5頁。

ては、三つの例があり、一つ目が「換頭」、二つ目が「護腰」、三つ目が「相承」である。)と述べる一段が存在する。「換頭」とは、毎句の2字目に平声、仄声、仄声、平声、…の文字を順番に用いてゆくことで、上半分だけではあるが、まさに近体詩の粘法の規則に等しい。但し、元兢は第2字のみならず、第1字にもそれと同じ声調を用いることを、「双換頭」といって最善であると述べている。毎句の上半分の平仄を揃えることは、先程の『秘府論』における「平頭」の用例が全て同じ声調であったことを思い出させ、「換頭」が「平頭」と近体詩を結ぶ一定の役割を果たしたことを想像させる。しかしながら、次の「護腰」は、5言句の上下句において、真ん中の第3字を「仄一仄」声にしないという規則で、こちらは律体において別段忌まれるものではない。そして、最後の「相承」は、平仄のバランスに関する規則であり、たとえば上句に仄声が多く平声が少ない場合、下句では「三平声」すなわち平声の文字を連続して3字用いてバランスを取る、というのが如き規則である。これはむしろ、「二六対・二四不同」が遵守される近体詩では許されないことであるし、さらに句末に「三平声」を用いれば平声の「下三連」となるから、律体としては論外となってしまう。したがって、これらは近体詩に影響することなく、ほどなく廃れてしまったということになる。

このように、8世紀初頭に近体詩が唯一の標準体として採用されるまでの過渡期には、並行して、これとは微妙に異なった、様々な形式が許容されていたことが見てとれる。このことはおそらく、仏教系の「変文」で多用されている、句末字の平仄を「平一仄一仄一平」に統一した特殊な文体にも少なからぬ影響を与えたと考えられる。一方、仏教と四声の関係について考えてみれば、上述の『南史』巻四十八、「陸厥伝」にはさらに、以下のような記述が存在する。

時王斌者，不知何許人。著四声論行於時。斌初為道人，博涉經籍，雅有才辯，善屬文，能唱導而不修容儀。……而撫機問難，辭理清拳，四座皆屬目。後還俗，以詩樂自樂，人莫能名之。

(その時王斌という者がいたが、出身は分からない。『四声論』を著し、当時とても流行した。王斌は始め出家僧であって、広く経籍に通じ、才能と弁舌に優れ、文章を書くのがうまく、唱導に長けていたが、仏教の礼儀の細かな規則などは学ぼうとしなかった。……[瓦官寺での「成実論」の講義において、慧超僧正に対し]この機を捉えて「問難」を行なったが、そのことばや道理は明確であって、周りにはみな注目したのであった。のちに還俗して、詩作と音楽をもって自ら楽しんだが、人は誰も彼の名を知らなかった。)

王斌と『四声論』の名は、『文鏡秘府論』にも何度か登場する。しかし、「洛陽王斌撰『五格四声論』、文辞鄭重，体例繁多，割析推研，忽不能別矣（洛陽の王斌は『五格四声論』を著したが、その文辞は鄭重、体例は繁多で、あれこれ分析し推しはかってみても、すぐにはよく理解しかねる）。*1」という語から鑑みても、韻律の規則を細かく論じた煩瑣な書物

*1 75頁*3の前掲書『弘法大師空海全集・第五卷』（興膳宏訳注／1986年）、96～99頁。当該部分訳も興膳氏に拠る。但し、興膳氏によると、『続高僧伝』巻五釈僧若伝に見える王斌の出身地は「琅琊（山東省）」となっており、これらが同一人物かどうかは不明であるという。

であったらしい。彼が「道人」すなわち出家僧であったこと、しかも唱導に巧みであったことは、調声の研究が仏典の翻訳及び梵唄などの宣教活動、唱導と切り離せなかった——否、むしろ仏学者こそが、音律研究の主たる担い手であった、という事実を表している。数多くの讃文や願文をものした沈約が仏教と深く関わりを持っていたことは言うまでもないし、同じく永明体を推進したと述べられている王融にも、「浄住子頌」の如き 7 言偈頌が残っている*1。さらに直接的に言えば、陳寅恪氏は「四声三問」において、「……四声と「経声」の関係は、今まで 1400 年余り、未だに誰も言及していない」と断りつつ、南北朝宋代から齊代初頭に、政治文化の中心であって、且つ「転読」をよくする胡人僧たちの居住地でもあった建康において「四声説」が誕生した、つまり四声論はまさに仏教の転読から生まれた、と論じている*2。陳氏の論は、彼が問いかけた転読の「三声」と永明体の「四声」の間の矛盾に正面から取り組んで、「永明四声説の発明は、当時中国の仏経を転読する三声に依拠し、これを模倣したものであることには動かぬ証拠がある」と述べた許雲和氏の如き研究*3 だけでなく、「中国には古来より四声があったが、その知識を完全なものにする過程では、おそらく仏典翻訳の影響を受けただろう」としつつも、「(だからといって、) 永明体の成立までが仏典の転読の影響を受けたということはできない」として、転読が四声の直接的な淵源であることを疑問視する呉相洲氏の如き研究*4 まで、後の平仄研究に大きな影響を与えている。何れにせよ、こうした仏教と韻律の深い関連は、我々に、四声の認知から近体詩が成立してゆく過程と並行するように、仏教宣教である俗講における「変文」(ここでは講経文を対象とする) という独自の文体が成立・発展していったことを容易に想像させるのである。

二 仏典の押韻と平仄

仏典の形式を模倣して作成されたと考えられる「変文」では、下節で述べるように、より厳格かどうかの差はあれども、基本的にほぼ全ての作品において「二六対・二四不同」が考慮されている。それでは、「変文」の淵源である漢訳仏典の韻文(齊言句)は一体、如何なる状況にあるのだろうか。

仏教と四声説に深い関連性を認める許雲和氏は、「何故、永明四声説が当時の時宜に適い、五言偈讃の「転読」の原則に依拠しながら、自らの原則を完成することができたのだろうか?」と自問した後、以下のように答えている。

当時の偈讃は、元来、その多くが広く行なわれていた五言詩の句式で訳出されていた。

中国本土の知識人が四声を用いて韻律を制御する過程において、当然、当時流行していた五言詩の韻律を制御するという考え方が容易に生まれたであろうし、理論上及び具体的な操作においても、五言偈讃の原則や作法を免れることができなかった。*5

表現が些か回りくどいが、要するに 5 言詩の「律体化」は仏典の 5 言偈頌から大きな影響

*1 『全齊文』巻 13。

*2 陳寅恪「四声三問」(『陳寅恪先生論文集』下・三人行出版社/1975 年)、441~453 頁。

*3 許雲和「梵唄、転読、伎楽供養与南朝詩歌関係試論」(『文学遺産』1996 年第 3 期)、26 頁。

*4 呉相洲『永明体与音楽関係研究』(北京大学出版社/2006 年)第三章第二節「“転読説” 弁析」、133~163 頁を参照。

*5 当頁*3 の資料、26 頁。

を受けているということであろう。しかしながら、たとい「二四不同」は未だ確立していても、少なくとも各句末の押韻は一般的であった当時の 5 言詩と比べると、周知の通り、圧倒的多数の仏典の偈頌は普通押韻しておらず、また四声にも気を配っているようには思えない。

たとえば、「変文」において複数の講經文を擁する「仏説阿彌陀經」、「維摩詰經」、「妙法蓮華經」の偈頌を検討してみよう。三種の仏典には複数の訳者による異本が存在するが、「変文」中の經文は、全て北朝後秦時代の鳩摩羅什（344～413）によって翻訳された經典に拠っている。このうち、阿彌陀經は全編が 4 言句を中心とした散文体を取り、齊言句が存在しないので除外する。維摩詰經は、經文全体の分量に比しては些か少ないものの、押韻しない 7 言句と 5 言句の偈頌が合わせて 240 句存在する。このうち「二六対・二四不同」を侵す句は 134 句、56.7%である。粘法を無視すれば、5 言句は第 2 字と第 4 字の平仄が異なりさえすればよいので、破格率が 47.6%であるのに対し、7 言句は第 2 字・4 字・6 字がそれぞれ「平一仄一平」か「仄一平一仄」の形をとらなければならないので、全 72 句中 56 句、率にして 77.7%と実に 3/4 以上が破格句である。一方、三つめの妙法蓮華經であるが、こちらは維摩詰經とは対照的に、非常に偈頌の多い經典である。一見して全編で平仄が考慮されておらず、全巻の数字を並べても意味がないので前半三巻のみの統計を挙げるが、巻一で 816 句、巻二で 174 句、巻三で 458 句ある 5 言句のうち、平仄が合っていない句はそれぞれ 425 句（52.1%）、86 句（49.4%）、253 句（55.2%）となっている。むろん、押韻もしていない。上記の調査から、經文中の偈頌はふつう平仄を整えないこと、そして、当然と言えば当然であるが、平仄が考慮されない 5 言句では、粘法を無視すれば、正格と破格が大よそ半分ずつになることがわかる。

このように、一般的には押韻せず、平仄も考慮されない偈頌であるが、ごく稀に押韻するものもある。たとえば、般若經典の一つである「仏説仁王般若波羅蜜經」巻下には、「為普明王而説偈言（普明王に偈を説いて言うことに）」の語句に続いて、以下の 4 言 8 句を 4 回繰り返す偈頌が見られる。訳者は、先程の鳩摩羅什である。

劫燒終訖，乾坤洞燃，須彌巨海，都為灰燼。

●○○● ○○●□ ○○●● ○○○□

天龍福盡，於中彫喪，二儀尚殞，国有何常。

○○●● ○○○□ ●○○● ●●○○

〔「燼」「常」は下平陽韻、「喪」は下平唐韻で「同用」、「燃」は下平仙韻〕

生老病死，輪轉無際，事与願違，憂悲為害。

○○●● ○○○■ ●●●○ ○○○■

欲深禍重，瘡痍無外，三界皆苦，国有何頼。

●○○● ○○○■ ○○○● ●●○■

〔「害」「外」「頼」は去声泰韻、「際」は去声祭韻で「同用」ではないが隣韻〕

有本自無，因縁成諸，盛者必衰，実者必虚。

●●●□ ○○○□ ●●●○ ●●●□

衆生蠢蠢，都如幻居，声響俱空，国土亦如。

●○○● ○○○□ ○○○○ ●●●□

〔「諸」「虚」「居」「如」は上平魚韻、「無」は上平虞韻で「同用」ではないが隣韻〕

識神無形， 仮乗四馳， 無明宝象， 以為樂車。

●○○○ ●○○□ ○●●● ●○○□

形無常主， 神無常家， 形神尚離， 豈有国耶。^{*1}

○○○● ○○○□ ○●●○ ●●●□

〔「車」「家」「耶」は下平麻韻、「馳」は上平支韻〕

便宜上、韻目は 600 年以上時代を下った『広韻』を用いたが、時代は異なっているものの、この偈頌が押韻していることは明らかであろう。

8 世紀半ばに多くの密教経典を訳したことで知られる金剛不空（705～774）も、同じ経典を「仁王護国般若波羅蜜多經」と題して翻訳しており、こちらは「長興四年中興殿應聖節講經文」の元経典となっている。しかしながら、非常に不可解なことに、彼の偈頌は同じ 4 言句全 32 句の形をとりながらも、押韻していない。鳩摩羅什の「伝説仁王般若波羅蜜經」は『開元釈経録』等にも名前が載せられているから、不空が羅什訳の経典を知らなかった可能性は薄い。だとすると、彼は旧訳では押韻していた偈頌を、わざわざ押韻しない斉言句に「改変した」ことになる。この事実は、斉言句は一般的に規則の緩いものからより整ったものへと作り変えられていく筈である、という我々の認識を覆す事例である。ただ、どちらの偈頌についても、平仄はやはり考慮していない。

また、一方で、漢訳仏典自体においては極めて稀であっても、幾つかの特殊な仏教資料では、文体を考慮した斉言句が用いられることがある。その中でも重要且つ体系的な形式が、おそらく、史伝部類などに多く見られる「贊」であろう。仏教伝来以前から、既に『漢書』『後漢書』等における文体の一種として存在していた「贊」は、漢訳仏典の隆盛と共に、時代時代で少しずつその含意を変えてゆくように思われる。たとえば、中国古来の「贊」について、王志鵬氏は、

我が国古代の論贊とは、ある書または文章における結び部分のことばを指す。それらは、作者が文中で述べた内容に対する概括や論説であるか、或いは不足部分を補うための補足説明である。このような文体には往々「前文」と「後贊」がある。前文はすなわち序であり、贊はすなわち後方の韻文部分である。^{*2}

の如く定義している。各史書を見てゆくと、『史記』の末尾には 4 言の押韻句が存在するが、「贊」の文字はない。『漢書』では「贊曰」のことばはあるものの、後には散文体が続き、『後漢書』になって初めて「贊曰」と 4 言押韻句が結びつく。これは恐らくは、未だ仏教の影響を受けていない、中国独自の「贊」の完成ではなかったであろうか。この「押韻する 4 言句の贊」という形式をほぼそのまま受け継いでいるのが、先に検討した慧皎の『梁高僧伝』である。梁伝では、高僧を評する十種の分類のうち、第一章で引いた「経師」と「唱導」を除く八種の論の最後には、必ず、「贊（讚）曰：」に続いて 4 言句 10 句（最初の「訳経」のみ 12 句）の押韻句が置かれている。卷十一「習禪」の贊を例に引こう。

禪那杳寂， 正受淵深。 仮夫輟慮， 方備幽尋。 五門棄惡， 九次叢林。

○○●● ●●○□ ●○○● ○●○□ ●○○● ●●○□

*1 『大正新修大蔵経』第八卷・般若部四、830 頁 b。また、平声字を○、仄声字を●、平声押韻字を□、仄声押韻字を■で表す。以下同じ。

*2 王志鵬「敦煌写卷中仏教偈頌歌贊の性質及其内容」（『敦煌研究』2006 年第 5 期）、105 頁。

枯鑠山海，聚散昇沈。茲德裕矣，如不勵心。^{*1}

○●○○ ●●○○ ○●●○ ○●●○

2句毎に下平侵韻で押韻しているだけでなく、第7句と第9句が些か乱れているのを除けば、偶数句の平仄を交互に変えてゆく「賦体」形式で整えられている。

このように、『梁高僧伝』の「賛」がむしろ古代中国の格式に則っている一方で、頗る仏教的な「賛」の形式が、インドの韻文である様々な偈頌の影響を受けて、次第に生成されていった。総章元年（668年）に著された釈道世の『法苑珠林』卷三十六「唄讚篇第三十四」の述意部は、以下のように述べている。

夫褒述之志寄在詠歌之文，詠歌之文依乎声響，故詠歌巧則褒述之志申，声響妙則詠歌之文暢。言詞待声相資之理也。尋西方之有唄，猶東国之有讚。讚者，從文以結音（章）。唄者短偈以流頌。比其事義，名異実同。是故經言：以微妙音声歌讚於仏德斯之謂也。

^{*2}.....

（そもそも称赞の気持ちを述べるには「うた（詠歌）」という文章を借りるが、うたの文は声の響きに依る。それ故に、うたを詠ずるのが巧みであれば、称赞の気持ちが伸びやかに述べられ、声の響きが美しければ、うたの文は和やかに心地よい。ことばが声を恃んで互いに助け合うという道理である。鑑みるに、西方に「唄」があれば、東方にもやはり「讚」がある。讚とは、文章に音声結びつけるものであり、唄とは、短い偈によって賛美を広めるものである。その事義を比べれば、名前は異なっているも、実際には同じものである。ゆえに經典に言う。「微妙なる音声を以て仏の徳を歌讚することを、このように言うのである。」……)

仏典翻訳の隆盛によって、元来は異なった形式であった中国古来の「賛」が、その類似性により、西方の「唄」と同一視されるようになった。その結果、文章の末尾における総括という、本来の根本的な意味が薄れてゆき、偈頌の如く頻繁に挿入され、且つ音楽的な要素が強調されるようになったと考えられるのである。

『梁高僧伝』に続く『続高僧伝』及び『宋高僧伝』には、散文体で概括した「論曰」はあるが、「賛」は置かれていない。これは、仏教の史伝がそれ自体で成熟し、非仏教の史書とは袂を分かつようになったために、末尾の総括として「賛」を用いることがなくなったからであろう。一方で、偈頌の影響を受けた押韻する「賛」は、初唐時代を中心に散見される。たとえば、貞観十八年（644年）成立の釈道宣撰『広弘明集』の後半には押韻する「賛」が存在するほか、同作者による「浄心誠観法二卷」でも、「論曰」に続く5言句がみな押韻句となっている^{*3}。彼はまさに「賛」を用いない『続高僧伝』を著した僧であるから、当時すでに「賛」の概念が「総括」から「歌讚」へと変化していたことが明らかに見てとれるのである。さらに、先程挙げた『法苑珠林』には、「頌曰：」という形を用いて大量の押韻句が挿入されている。全100巻のほぼ毎巻に一箇所近く存在するそれらは、4言句と5言句の二種類で形成されており、韻の種類も平声・上声・去声・入声の四声全てが揃う上に、

^{*1} 湯用形校注『高僧伝』（中華書局1992年）427頁、『大正新修大蔵経』第50巻・史伝部二、400頁。

^{*2} 『大正新修大蔵経』第53巻・事彙部上、574頁。

^{*3} 『大正新修大蔵経』第46巻・諸宗部三、819～834頁。

途中で換韻するものまで存在していて、実に各種各様である。

しかしながら、時代が下るほど押韻する作品が増えるという訳ではない。上述した「仁王経」のように、鳩摩羅什の最初の訳では押韻していた偈頌が、不空の訳になると押韻しなくなるといった例もあるからである。また、同じく初唐時代において善導らによって整えられた浄土教関連の讃文が押韻句であるのも、仏典としてというより「変文」と同じ「語りもの」として、講経文等と共に今後より深く考えていかねばならないものであろう*1。唐代後半以降、このような浄土讃文や、僧伝類において仏僧が往々吟じている自作の偈頌類——言い換えれば、あらかじめ「押韻するもの」として発展してきた韻文を除いて、押韻する斉言句は姿を見せなくなる。この現象は、次のように解釈できるだろう。すなわち、仏典翻訳の水準が次第に上がり、音韻に対する認識の高まりによって、沈約の「四声論」が起り、それがまた仏教界に反映されて、『梁高僧伝』頃から唐代前半にかけて、仏僧が斉言句の有り方を模索する過程があった。その中で、『法苑珠林』等の如き押韻句や、下に述べるような特殊な形式の偈頌が現れたのだが、律体の完成と共に、講経文や浄土讃文といった一部の「完成品」を残して消えていったのである。仏典における斉言句の模索過程を考える一つの資料として、最後に『法苑珠林』巻十六中の「讃弥勒四礼文玄奘法師依经訳出」5言句12句の偈頌のうち、第一と第四を以下に挙げたい。

諸仏同証無為体	真如理実本無縁	為誘諸天現兜率	其猶幻士出衆形
○○○●○○●	○○●●●○○	●●○○●○○	○○●●●○○
元無人馬迷将有	達者知幻未曾然	仏身本浄皆如是	愚夫不了謂同凡
○○○●○○●	●●○○●○○	○○●●○○●	○○●●●○○
知仏無来見真仏	於茲必得永長歎	故我頂礼弥勒仏	唯願慈尊度有情
○●●○○○○	○○●●●○○	●●●○○●●	○○○○●●○

〔「縁、然：仙韻」と「歎：桓韻」(-n 語尾)、「形：青韻」と「情：清韻」(-ng 語尾)、「凡：凡韻」(-m 語尾)〕

諸仏常居清浄刹	受用報体量無窮	凡夫肉眼未曾識	為現千尺一金軀
○○○○○●●	●●●●●○○	○○●●●○○	○●○○●○○
衆生視之無厭足	令知業果現閻浮	但能聴経勤誦法	逍遥定往兜率宮
●○○○○●●	○○●●●○○	●○○○○●●	○○●●○○○
三塗於茲必永絶	将来同証一法身	故我頂礼弥勒仏	唯願慈尊度有情*2
○○○○●●●	○○○●●●○	●●●○○●●	○○○○●●○

〔「窮、宮：東韻」、「軀：虞韻」、「浮：尤韻」、「身：真韻」、「情：清韻」〕

この讃は上句がみな仄声、下句がみな押韻しない平声である。また、「二六対・二四不同」に合う句は半分弱であっても、第四の第1句(○○○○○●●)及び第2句(●●●●●)

*1 敦煌文書から、中唐時代の法照和尚による「浄土五会念仏誦経観行儀」を始め大量の浄土教関連の讃文が発見されている。「変文」の成立や普及に関して、これらと比して考えてゆくことは、これからますます重要になってくると思われる。そのような研究はまだ緒についたばかりであるが、浄土讃文に関しては、張先堂「敦煌本唐代浄土五会讃文与仏教文学」(『敦煌研究』1996年第4期)、同「晚唐至宋初浄土五会念仏法門在敦煌的流传」(『敦煌研究』1998年第1期)等を参照。また、日本における声明研究の立場から、法照と五会念仏について考証する研究も行なわれているようである。

*2 『大正新修大蔵経』第53巻・事彙部上、403c~404a頁。

○○) の如く、上下句で平仄の数が揃っているものも多く、当時の何らかの規則に拠っている可能性がある。近体詩とは異なっている、このように形式に考慮した斉言句は、仏典において極めて特殊である。この偈頌を訳出したとされている玄奘法師(602~664)は、後に述べる「平一仄一仄一平」形式の偈頌についても、義浄法師(635~713)に続いて多く用いている。すなわち、彼らが活躍した7世紀前半から8世紀にかけては、斉言句の律体化がまさに進行しつつあり、偈頌の形式も、様々な模索と試行錯誤が重ねられていたことがうかがえるのである。

三 仏典と「平一仄一仄一平」形式

「変文」の平仄に関するもう一つの興味深い形式、すなわち、仏教関係の作品に多く存在している句末の「平一仄一仄一平」形式については、仏典にその祖を見出すことができるだろうか。

盛唐時代の開元十八年(730年)、智昇和尚によって編纂された『開元釈教録』は、以下の如き5言句10句から始まる。

稽首善逝牟尼尊	無上丈夫調御士	亦禮三乘淨妙法	並及八輩應眞僧
●●●●○○○	○●●○○●●	●●○○●●●	●●●●●○○
我撰經録護法城	三寶垂慈幸冥祐	惟願法燈長夜照	迷徒因此得慧明
●●○○●●●○	○●○○●○○	○●●○○●●	○○○●●●○
正法遐久住世間	依學速登無上地 ^{*1}		
●●○○●●●○	○●●○○●●		

(善逝であり 無上士であり 調御丈夫である聖なるみ仏に稽首したてまつります
また 三乗の清らかな妙法 並びに八輩の応眞僧に礼したてまつります
この經録を著すのは法の城を守るため 三宝は慈悲を垂れたまい何卒冥界に御加護を
法の灯明が長とこしえに夜の闇を照らし 迷える衆生が智慧の明を得るよう願ひ奉ります
正法が永遠にこの世界に留まり 修学よに依って一刻も早く無上の地へと昇れますように)

この偈頌の句末は、正しく「平一仄一仄一平」を採っている。さらに、『開元釈教録』からちょうど70年後の貞元十六年(800年)に編まれた『貞元新定釈教目録』にも、中間部分に新しい4句を加えて5言句14句になっているが、基本的には開元釈教録と等しい「平一仄一仄一平」の偈頌が冒頭に置かれている^{*2}。目録類だけではない。時代はやや下るが、目連故事の祖となる「仏説盂蘭盆經疏」を執筆した宗密(780~841)もまた、「大方廣圓覺修多羅了義經略疏註」の末尾で、「自惟無始迷心海(●○○●○○●)、曠劫漂沈生死波(●●○○○●○)。塵沙諸佛出人中(○○○●●○○)、浮木盲龜難值遇(○●○○○●●)。……」の如き7言16句の「平一仄一仄一平」形式を用いているのである^{*3}。

仏典における「平一仄一仄一平」形式は、数こそ多くはないものの、その存在が確かに

*1 『大正新修大藏經』第55巻・目録部全、477頁a。

*2 『大正新修大藏經』第55巻・目録部全、771頁a~b。

*3 『大正新修大藏經』第39巻・經疏部七、576頁b。

認められる。この文体を最も広範囲に用いているのが、やはり初唐時代に、戒律の研究で名を馳せた義浄法師（635～713）であろう。「金光明最勝王經疏」の冒頭及び最後の斉言句を挙げよう。

諸有三徳圓	群生正調御	所證演眞教	深妙諸法門
○●○○○	○○●○○	●●●○○	○●○○○
隨學聖賢僧	信淨歸依者	我今讚斯典	弘法益自他
○●●○○	●●○○○	●○○○○	○●●●○
迴向大菩提	共生登妙覺	虔誠三業禮	唯願各加護
○●●○○	●○○●●	○○○●●	○●●○○
諸佛最妙法	大慈悲所流	為利於群生	甚深難可測
○●●●●	●○○○○	●●○○○	●○○●●
今憑衆加護	隨力讚斯經	獲福益自他	共成無上覺 ^{*1}
○○●○○	○●●○○	●●●●○	●○○●●

彼の翻訳した經典は非常に多く、その全てというわけでは決してないが、たとえば「根本説一切有部毘奈耶藥事」卷二及び「根本説一切有部毘奈耶雜事」卷二の「口出種種妙光明、（口からは様々な妙なる光明を出だし、）……」で始まる7言の16句^{*2}や、同じく「根本説一切有部毘奈耶雜事」卷四の「天阿蘇羅藥叉等、（帝釈天、阿修羅、夜叉などは、）……」という7言16句^{*3}等を筆頭として、偈頌の中に往々、この形式が散見している。確かに、押韻句とは異なって、翻訳者が意図せずとも、偶然に句末が平声と仄声を交互にとることは可能であろう。それでも、『大藏經』内の經典を例に挙げれば、8句から10句以上の斉言句で、連続して句末を「平—仄—仄—平」の如く正確に繋げてゆくような偈頌はそう存在しない。義浄の偈頌は、とりわけ戒律関係の經典では明らかに句末の平仄が意識されており、「平—仄—仄—平」の形式か、少なくとも上句と下句の平仄を違える工夫が為されているものが非常に多い、ということはできると思う。

しかしながら、これらは義浄が創作した文体であるとはいえないようである。というのも、義浄以前に、大量にこの形式が用いられている經典があるからである。それは、隋の闍那崛多が翻訳した『仏本行集經』全60巻^{*4}である。

同經典は、釈迦の伝記を述べる本行類では最も長大且つ詳細な經典であるが、450首近く存在する偈頌のうちの実に2/3以上が「平—仄—仄—平」形式である。しかもこの文体は、釈迦牟尼の覚醒から出家、降魔といった經典の核心部分において集中して用いられており、冒頭の生誕因縁や、後半の弟子たちの因縁部分では必ずしも用いられていない。つまり、文体の訳し分けをしていたと考えられるのである。陳允吉氏は、文学的な趣のある4言・5言句と、日常生活と密接な関係があり、甚だしきは嘲笑や悪ふざけの意味合いにも用いられる7言句の偈頌では、人々に与える印象が異なっていたのではないかと論じており、西晋の竺法護訳『普曜經』卷五において、一般的な場面では5言句が使われる一方で、魔軍

*1 『大正新修大藏經』第39巻・經疏部七、175頁a及び341頁c。

*2 『大正新修大藏經』第24巻・律部三、6頁及び211頁。

*3 『大正新修大藏經』第24巻・律部三、222頁。

*4 『大正新修大藏經』第3巻・本縁部上、655～932頁。

が世尊を威嚇する部分のみが7言句で現されている例を挙げている*1。一方で、朱慶之氏の研究に拠れば、一般的に、漢訳仏典における偈頌の句数は、元となっている梵文の形式の影響を強く受ける傾向にあると推定されており*2、『普曜経』の用例が実際にその内容と連動していると断ずることは危険だろう。しかし、内容に応じて偈頌の形式を変化させること、とりわけ句数の増減の必要ない「平一仄一仄一平」形式を用いて、偈頌にある種特別な印象を与えるというのは、非常にありそうなことだと考えられる。

たとえば、「仏本行集経」巻第二十八・「魔怖菩薩品中」は、「破魔変」の来源となった故事であるが、全編が以下のような「平一仄一仄一平」形式である。

魔王波旬有三女	可愛可喜喜見儂	在諸女中最尊豪	魔王教令善嚴飾
○○○○●○○●	●●●●●○○	●○○●○○○	○○○○●○○●
速疾往詣菩薩所	現諸幻惑作嬌姿	使身猶如弱樹枝	婀娜隨風而搖動
●●●●○○●●	●○○●●○○○	●○○○○●○○	●●○○○○○●
在於菩薩前向立	歌舞口唱如是言	仁善釋子當作王	云何坐彼大樹下
●○○●○○●●	○○●●○○○○	○●●●○○○	○○●●●●●●
此盛上春妙時節	男女合會生喜歡	猶如諸鳥自相娛	欲心一發難止息
●●●○○●○○	○●●●○○○○	○○○●●○○○	●○●●○○●●
時至且可共受樂	何故守心不觀我	我等今者復以來	宜應同行稱心適……*3
○●●●●●●●	○●●○○●○○	●●○○●●○○	○○○○●○○●

(魔王波旬に三人の娘あり 愛らしくまた喜ばしい
並み居る娘たちの中でも最も誉れ高く 魔王は彼女らを美しく飾らせます
「直ちに菩薩の居所に赴いて 諸々の幻惑を現し艶姿を為して
その身をはかなき枝の如く なまめかしく風の吹くまま揺れ動かすのだ
菩薩の前にてすっと立ち 歌い舞いつつこのように述べよ
『有徳の人釈尊よ、王になるべきお人 何ゆえにかの大樹のもとに座すのです
折りしも春の妙なる季節 男女は出会い共に生を喜びます
鳥たちが互いに睦みあうように 欲心は一たび起これば止めることは難しい
ひとまず共に楽しみましょう 何ゆえに心を閉ざして我らをご覧にならぬのか
私たちは今、再び申し上げます 貴方さまとご一緒しその御心に適いたいと』と」……)

朱慶之氏は、仏教仏典の翻訳が「変文」の文体の形式に大きな影響を与えたとして、以下のように述べている。

……南北朝時代になると、経・律・論の三蔵何れにおいても、大量の経典が漢文に翻訳されたが、とりわけ初学者や下層の一般大衆に向けた、通俗的で文学的要素が比較的強い本縁部と阿含部の経典が大量に紹介されて入って来た。……これらの仏教文学は、仏教が中国本土を「征服」し、また自身の文学的魅力によって広く伝わってゆく

*1 陳允吉「中古七言詩体的發展与偈偈翻訳」(『中華文史論叢』第52輯/1992年)、208～209頁。
*2 朱慶之「敦煌変文詩体文的換“言”現象及其来源」(『敦煌文学論集』四川人民出版社/1997年)、99～101頁。
*3 前頁*4の経典、782頁c～783頁a。

につれて、疑いなく、中国の各階層の人々に深刻な印象を残したであろうし、本土の文学や芸術の創作への熱情をかきたて、中国文学と芸術の発展に対して有力な推進的作用を生み出したのである。^{*1}

「平一仄一仄一平」形式を大量に用いた経典が「仏本行集経」という本縁部の最重要経典であったことは、おそらくその後の翻訳の偈頌、及び仏教文献の文体に多大な影響を与えたに相違ない。朱氏はまた、「変文」作品の韻文が7言句→5言句→7言句などと「換言」する形式と、本縁部経典の偈頌に見られるそれが瓜二つであることも指摘している。

最後に、「平一仄一仄一平」形式を考える上でもう一つ言及しておきたいのが、とりわけ密教経典において、同形式を用いたり、それに近かったりする偈頌が多いことである。上述の義浄が訳した「仏説大孔雀呪王経」^{*2}、及び不空(705~774)訳の「大雲輪請雨経」^{*3}の最後部分をはじめとして、特筆すべきは般若及び牟尼室利共訳の「守護国界主陀羅尼経」十巻^{*4}であり、7言句の偈頌はどんなに長くても「平一仄一仄一平」形式を遵守している。この経典では、5言句の偈頌は同形式をとっていない。したがって、唐代前期、やはり7言句の偈頌は5言句と異なった役割を担っており、おそらく陀羅尼と共に唱えられることの多かったと思われる密教経典の偈頌において、それが集中的に現れる結果となったのではないかと考えられる。

但し、ここで一つ付け加えておかねばならない。すなわち、「変文」以前の早期仏教文献における如何なる例にも、完璧な平仄を有する偈頌は存在しないということである^{*5}。言い換えれば、講経文でのあたかも近体詩の如き完璧な押韻句や、「二六対・二四不同」を厳守した「平一仄一仄一平」形式は、これら仏典の形式を参考にしながらも、他方では近体詩等のスタイルを取り入れ、独自の進化を遂げた「変文」唯一の韻文である。

第二節 「変文」の平仄遵守状況

「変文」の韻文は、ほとんどが7言句である。前節(80頁)でも述べたように、5言句では平仄を全く考慮しなくとも約半数の句が偶然「二四不同」となるが、7言句では「二六対」も加わるために、律体に合う句の比率は1/4ほどにまで落ち込んでしまう。然るに、「変文」では、全編が韻文体の《董永変文》のみ破格句がほぼ半数に上るものの、その他の作品では「二六対・二四不同」を遵守する句の方が遥かに多い。このことから、「変文」は全作品を通じて、平仄を揃えようとする意識が働いていたと考えられる。但し、破格の比率を作品毎に詳しく見てゆくと、その割合は、些か出来すぎるほどに「変文」の種類によってほぼ一定している。この点では、たとい制作年代が多少異なろうとも、各種「変文」作品の平仄をどの程度守るかの規則は、都でも地方でも変わらなかったとみえ、作品毎に

*1 前頁*1の資料、88頁。

*2 『大正新修大蔵経』第19巻・密教部二、459~477頁。

*3 『大正新修大蔵経』第19巻・密教部二、484~492頁。

*4 『大正新修大蔵経』第19巻・密教部二、525~577頁。

*5 84頁*3で挙げた宗密の「大方廣圓覺修多羅了義経略疏註」のみ、各句で「二六対・二四不同」が守られている。しかしながら、宗密はまさに「変文」制作と同時代であり、むしろ彼の方が「変文」の形式を模倣したとも考えられる。また、その句とて講経文の大多数の韻文部分の如く、粘法までが考慮されているものではない。

方言の影響が見られる押韻状況とは対照的な様相を呈している。

結論を先に述べると、講経文の平仄遵守は最も厳格であり、縁起・因縁類がこれに続き、狭義の変文類では、平仄を整えようという意識がそれほど強くない。以下、具体的な作品名を挙げて、そこから読み取れる事柄を考えていきたい。

一 平仄を厳守する作品

以下に、全 66 種の「変文」作品のうち、全句数が 20 句以下の 3 種を除いた 63 種中で、破格句の割合が 5%^{*1}までの 21 作品を、「講経文類（すなわち、俗講に関連する講経文と押座文・解座文）」と「その他」に分けて表に示す。表の上位にあるほど、平仄の乱れが少ない作品である。たとえば第一位の「左街僧録大師厭座文」は、全 26 句と小品ではあるものの破格句は存在せず、次の「故圓鑿大師二十四孝押座文」は、全 112 句中で破格が僅か 1 句である。それも、問題となるのは「不^過孝順也唱将来」句の「過」字であって、「孝行するのがいちばんだ、さあうたいましょう」という意味においては去声で読むべきなのであるが、過ぎる・経るの意では「過」は平声に読まれていたから、おそらく平声でもあまり違和感はなかったであろう。五代・後唐の明宗の誕生日である應聖節（九月九日）を祝う「長興四年中興殿應聖節講経文」も、全 5 句の破格はこのような多読字が中心である。また、「その他」唯一の作品である《張淮深変文》は、1 箇所のみ存在する 7 言 4 句の上去声韻でやや乱れるものの、平声韻の平仄はきわめて精確である。

作品名（講経文類）	粘法	作品名（その他）	粘法
「左街僧録大師厭座文」	○	《張淮深変文》	△
「故圓鑿大師二十四孝押座文」	○		
■ 《妙法蓮華經講経文（三）》	○		
「長興四年中興殿應聖節講経文」	○		
■ 《維摩詰經講経文（七）》文殊問疾	△		
《妙法蓮華經講経文（一）》	△		
《妙法蓮華經講経文（二）》	○		
《仏説觀弥勒菩薩上生兜率天經講経文》	○		
《父母恩重經講経文（二）》	△		
「双恩記第七」	○		
■ 「双恩記第三」	○		
■ 《維摩詰經講経文（一）》	○		
「双恩記第十一」	○		

*1 この 5% という数字に、特に意味があるわけではない。当項目で最も破格句の割合が高い《維摩詰經講経文（二）》の破格率は 5.0%、次項で最も割合が低い《王昭君変文》の破格率は 5.2% で、その差はほとんどない。（因みに、次項の破格率最大の作品「維摩經講経文」は 13.8%、次次項最小の作品「金剛醜女因縁一本」は 16.4% である。その他作品の具体的な数字は附表を参照されたい。）総句数が少ない作品も含めた「変文」全 66 作品中、この部分で分けると、各々の作品数が（割合の低い方から）22、20、24 ずつとなり大よそ三分できること、また「変文」の種類毎の性質を最もよく表すことができることから、便宜的に分類したものである。

《仏説阿弥陀経講経文（三）》	△		
「十吉祥」	○		
《父母恩重経講経文（一）》	○		
■ 《維摩詰経講経文（五）》持世菩薩第二	○		
《維摩詰経講経文（六）》	△		
《妙法蓮華経講経文（四）》	○		
■ 《維摩詰経講経文（二）》	○		

講経文の主要な作品がほとんどこの範疇に収まる一方で、変文類は《張淮深変文》のみである。但し、《張淮深変文》は首尾共に残欠していて102句しか残っていないので、もしも全篇残存していたとすれば、果たして講経文類と同じ位の厳格さを保ち得たかどうかは少々疑問である。先程も述べたように、現存部分では上去声韻が4句しか残っていないからである。講経文類の韻文が全体を通して乱れることなく平仄を整えているのに対して、その他の作品は各段落によってかなりの差が存在するため、破格句を5%未満と低く設定すると、該当するのは講経文関連ばかりとなるようである。

平仄を遵守する作品はまた、粘法もかなりの確率で考慮されている。表中、粘法が「△」で示されている作品は、平声韻以外の句に問題のあるもので、《維摩詰経講経文（七）》は冒頭の「平一仄一仄一平」形式において、《妙法蓮華経講経文（一）》では後半部分の「平一仄一仄一平」部分のみが、《維摩詰経講経文（六）》では冒頭部分の上去声韻の句のみが失粘となっている。次項になってしまうが、《維摩詰経講経文（三）》も全篇にわたって、同じ段落内に最初に置く仄声韻を失粘する一方で、後半の平声韻は必ず律句の形式で作成されており、「平声韻は粘法も遵守する」という認識が講経文の制作者に広く浸透していたことがうかがえるのである。

さらに、表中「■」で表した講経文には、韻文の上部に「断」、「吟」、「側」、「韻」、「平」等全20種類の標注が加えられている。この標注については、「……今これを考えるに、平は平声、側は側声、平側は側声と平声をいう。断は「断送」のようである。経は経文を促すことばのようである。これらはみな声律に属するものである。*1……」と述べた孫楷第氏に始まり、程毅中氏*2や王昆吾氏*3が専論を著しているほか、最近では李小荣氏*4が具体的な内容を検討しており、参考になる。李氏によれば、「平」は平声（低音）、「側」は仄声（高音）、「断」はインドの三調における svarita の如き中音の曲調で、もともとは梵唄の曲調であった。また、「韻」は器楽伴奏を用いる意、「吟」はおそらく当時流行していた唄讚の通称であろうという。同氏の論は詳細を究めており、現在、これらの符号について分析した研究の中で最良のものであるといえるが、韻文の総数に比すと、標注を冠する韻文はそ

*1 孫楷第「唐代俗講軌範与基本之体裁」（『敦煌変文論文録・上』上海古籍出版社／1982年）84頁。因みに、「平」を平声、「側」を仄声とする論は、後述の李小荣氏も採るところであるが、朱緑梅氏はS.5572等の韻文において「側吟」と書かれた韻文がみな平声、「平吟」の韻文がみな仄声韻となっていることを挙げ、また、押韻の平仄は見ただけで判別可能であるとして反論している。朱緑梅「也談敦煌講唱辞の音楽淵源」（『敦煌学輯刊』1985年第1期）、87頁を参照。

*2 程毅中「唐代俗講文体制補説」（『敦煌語言文学研究』／北京大学出版社1988年）、62～82頁。

*3 王昆吾『漢唐音楽文化論集』（台湾学芸出版社／1991年）

*4 李小荣「敦煌変文“平”、“側”、“断”諸音声符号探析」（『敦煌学輯刊』／2001年第2期）、1～13頁。

のたかだか1/10にも満たず、作品自体も少ない上に、各作品が統一した指標に基づいて書かれているかどうかとも疑わしいため、定論とするにはまだ些か問題がある。それでも、個々の「変文」で見てゆけば、その意味が比較的明瞭で、かつ符号と平仄に相関性が見られる作品も存在している。たとえば、《維摩詰經講經文（七）》の標注を全て列挙してみると、「断詩、断、平側、經、断、断、断、側、断、經、側吟、經平、断、断、断、断、經」の如くである。このうち、「断」は全て平声韻、「平側」は「平一仄一仄一平」形式、「側」と「側吟」は仄声韻、「經」は「～唱将来」で終わり次から經文が続く韻文となっており、頗る一貫している。そして、破格句が存在するのは「側」及び「側吟」と書かれた韻文の各々2句のみであり、さらに「側吟」の段落では、他の箇所では全く存在しない、いわゆる「挟み平」が7句も用いられている。したがって、この作品の韻文は、「側」と「側吟」の符号下では「断」と「經」よりも少し緩めの平仄の規則が許されたことがうかがえるし、「挟み平」は、或いは唯一用いられている「吟」という符号の効果を狙って、故意に多用されたとも考えられるのである。また、《維摩詰經講經文（五）》でも、「吟、韻、詩、平詩、古吟上下、側、断、吟上下、平」と続く標注のうち、「古吟上下」で破格2句、「側」で「挟み平」2句と破格1句、「吟上下」で破格4句の如く、平仄を乱す句が複数回存在しており、やはり標注と平仄の関連を疑わせる。

このほか、全編で律詩と同等の平仄を守っているこれらの作品の破格句を収集することで、『広韻』には載せられていない、おそらくは仏教典籍に独特の読み方が存在していたことが分かる。その中で、比較的よく知られているのは「衆生」の「衆」であり、『金剛經集註』中、「衆生」の「衆」字に「平声」という音注が付されていることは、高田氏が早に指摘するところである*1。事実、たとえば《妙法蓮華經講經文（二）》の破格全6句のうち、「如来當日化衆生」と「蓋縁心内為衆生」の2句がこの字に関するものである。「衆」字の平声化は、「変文」の用例においても、全てが高田氏の指摘と同じく「衆生」の場合のみで、「聴衆」「大衆」等の語句では仄声に読まれている。しかしながら、『文鏡秘府論』天巻の「詩章中用声法式」には、「三平声」、すなわち平声字を3字要する句の用例として「水潢衆滄来（●○●●○）」が挙げられている*2。興膳氏は「或いは「衆」を平声に入れたものか」と注釈を付けており、当該部分において『秘府論』が引用した隋から初唐時代にかけての書物では、「衆生」以外の「衆」字も平声で読まれていた可能性を示唆している。

このように、『広韻』と声調が異なると考えられる文字は、複数の作品で広く用例を拾えるものを挙げれば、以下の如くである。

*鼻（去声→平声）：「目連縁起」の「如何受苦在阿鼻」他3例、「大目乾連冥間救母変文」の「魂神一往落阿鼻」他6例、「悉達太子修道因縁」の「他家無因入阿鼻」など*3

*議（去声→平声）：「太子成道經」の「益今利後不思議」、「十吉祥」の「虚空降遇不思議」、《維摩詰經講經文（三）》の「聲聲唯道不思議」他2例など

*1 高田時雄『敦煌資料による中国語史の研究——九・十世紀の河西方言——』（創文社／1988年）、61頁。

*2 75頁*3、77頁*1及び78頁*1の資料、50～51頁。

*3 「衆生」「阿鼻」等の出韻は、仏教系の語りものである北宋時代の『大唐三蔵取經詩話』、及び元代の「目連救母出離地獄生天卷」においても踏襲されている。また、この「鼻」と「議」の用例には、必ずしも平仄が遵守されていない「変文」作品のものも用いたが、これらは全て押韻する句末（→押韻の規則は全作品で変わらず）であるから問題ないであろう。

*施 (平声→仄声) : 《維摩詰經講經文 (六)》の「布施好梯媒」「法施希談説」、《維摩詰經講經文 (四)》の「長行布施莫希亡」、「目連緣起」の「世尊又施白毫光」他 2 例など

*磨 (平声→仄声) : 《妙法蓮華經講經文 (二)》の「夏中案磨勤消息」、《妙法蓮華經講經文 (四)》の「隱却渾身紫磨金」、《仏説觀彌勒菩薩上生兜率天經講經文》の「紫磨金容身上現」など

*十 (入声→平声) : 《妙法蓮華經講經文 (三)》の「六十二億菩薩衆」他 3 例、《維摩詰經講經文 (二)》の「一十七衆尽徘徊」、《維摩詰經講經文 (一)》の「忽現三十二相形」など*1

*仏 (入声→平声) : 《維摩詰經講經文 (七)》の「深入諸佛之意趣」、《維摩詰經講經文 (三)》の「曾終十善重佛僧」、《維摩詰經講經文 (二)》の「見道礼佛心躍躍」、《維摩詰經講經文 (一)》の「阿難欲擬宣佛語」他 6 例、《金剛般若波羅蜜經講經文》の「尽是諸佛国土中」他 4 例など

但し、このうち最後の「仏」については、判断が非常に難しい。講經文では最もよく用いられる字であるだけに、平仄を破る文字としても最多の回数を誇っているものの、法華經系の講經文全部や《難陀出家緣起》等、作品によってはきちんと仄声に読まれているものもあるからである。さらに、同一作品内でも平声と仄声の双方をとる《仏説父母恩重經講經文 (一)》の如き例まである。維摩經系の講經文や金剛經講經文、押座文等では、「仏」は比較的、平声を読まれる傾向が強いようである。しかし今のところ、制作年代・場所・用いられる内容の何れを考えると、「仏」を平声にする場合の法則性を見出すことができないため、一応現象として確かに存在すると言うにとどめる。

最後に、先程も少し触れたが、平仄を厳しく守っている講經文においても、平声韻と仄声韻では、その遵守に一定の温度差が存在する。この差異はおそらく、定まった曲調を用いて「唱う」平声韻と、内容が聞き取れるように「詠じる」仄声韻の違いに拠るのであろう。講經文の場合、仄声韻は必ず韻文部分の前半に登場し、直後に平声韻が続く。内容が双方で重複していることも多い。したがって、筆者は、前半部分はある程度ことばの意味が分かるように、吉川良和氏の言葉を借りれば「シラビクな韻誦体」*2 として詠じており、後半の平声韻のみを（或いは楽器の演奏を伴った）再現性の高い曲を用いて唱っていたと考えている（第四章で詳述）。それでも、講經文類の破格句は、そういった仄声韻の韻文を含めてもなお、5%を超えない。平仄を整えた仄声韻の例は、唐代の韻文文学では極めて稀であるから、これらの作品では却って、仄声韻においても平仄が厳守されているという特殊性こそが論じられるべきかもしれない。

*1 高田氏の対音では、「十」の平声化は全て「二」と「五」（すなわち、鼻音性を有する声母）の前のみ起きているが、「変文」では《維摩詰經講經文 (二)》の「七」の前の例や、《金剛經講經文》の「八十種」の例など、必ずしも鼻音とは関係のない場合でも生じている。これは、時代が下るにつれて原則が緩んで「十」の平声化が汎用化し、同時に「十」の入声語尾が曖昧になって、平声でもあまり違和感を持たなくなったからだと考えられる。前頁の高田氏前掲書、148～149 頁を参照。

*2 吉川良和「『救母經』と『救母宝卷』の目連物に関する説唱芸能的試論」（一橋大学研究年報『社会学研究 41』／2003 年）、61～135 頁を参照。

二 平仄をほぼ守っている作品

破格句が 5%を超えるが 15%には達しない作品——すなわち、上項の作品群ほどは整えられていないものの、平仄の規則がかなりの部分で考慮されている「変文」が、以下に挙げる 18 作品である。

作品名（講経文類）	粘法	作品名（その他）	粘法
《維摩詰經講経文（四）》	△	《王昭君変文》	×
■ 《維摩詰經講経文（三）》	△	「捉季布伝文」	×
■ 《仏説阿弥陀經押座文》——地獄苦吟	×	「目連縁起」	×
《仏説阿弥陀經講経文（一）》	△	■ 《歎喜国王縁》（甲巻）	○
《金剛般若波羅蜜經講経文》	△	《張議潮変文》	×
《譬喩經変文》（旧名：地獄変文）	△	■ 《難陀出家縁起》	△
《押座文（二）》作梵而唱	×	「歎喜国王縁一本」（原巻）	○
《解座文彙抄》	×	《李陵変文》	×
「維摩經押座文」	×	「醜女縁起」（乙巻）	×

この範疇に分類される作品群は、やや精度の落ちる講経文と一般的な押座文類、及び平声韻を主とした民間の変文と、縁起・因縁類のほぼ全てである。

最初に講経文を見ていこう。当項に置かれる 4 作品は、基本的には上項で検討した作品とさほど異ならないものの、破格句の現れる場所には二つの型がある。第一グループの《維摩詰經講経文（三）》、《仏説阿弥陀經講経文（一）》及び《金剛般若波羅蜜經講経文》については、破格は各韻文に 1～2 句程度とまんべんなく存在している。これらは、「仏」・「衆」等の異読文字の多寡や、制作者の力量不足によって、破格率をやや上げてしまったものだろう。一方、《維摩詰經講経文（四）》だけは些か異なっており、破格句は専ら仄声韻の韻文に集中している。平仄を乱す全 28 句のうち、平声韻は僅かに 3 句のみであり、これは平声韻の全 287 句中で考えれば 1%そこそこの割合である。つまり、平声韻のみを考えた時には、他のどの講経文よりも厳格な平仄が守られているのである。上項においても、《維摩詰經講経文（七）》及び同講経文（五）では、「側」「側吟」「吟上下」といった特定の符号下の仄声韻や「平一仄一仄一平」部分に破格句が集中していた。《維摩詰經講経文（四）》はこれらと同じ性質の作品であるものの、全体における仄声韻の割合が他よりも多かつたために、破格率が 5%を少し超えることになったと考えられる。

押座文類は、個別の正式名称を有する上述の「左街僧録大師厭座文」と「故圓鑒大師二十四孝押座文」の 2 作品を特殊な例として除くと、一般的に、平仄はそれほど厳格には守られていない。これは、次節でも述べるように、押座文が全篇にわたって平声韻ではなく「平一仄一仄一平」形式をとることが多いことと関係していそうである。しかしながら、講経文の講演前にうたわれていたことがはっきりしている押座文が、何ゆえにもっとしっかり平仄を整えないのか、現時点では明確な理由を得ることができない。しかも、押座文は、講経文と比べても字数の多い句——いわゆる「襯字」が多く、このことも決まった曲調に乗せてうたうにはあまり適していないように思える。押座文が講経文ほど平仄に拘ら

ない理由の一つは、おそらく地産地消の作品が多く、敦煌の制作者の水準がそれほど高くなかったために、厳格な形式を保ち得なかったことに拠るのだろう。また、押座文の役割が仄声韻のそれに近いものであり、講経文の平声韻部分で用いられるような一定の曲調ではなく、ことばの内容がよく聞き取れるよう朗詠に近いような形式がとられていたために、厳格な平仄が必要ななかったとも考えられる。

次に、講経文類以外を追っていこう。狭義の変文では、全編が平声韻のみの《王昭君変文》と、やはり真系の韻で一韻到底し、唯一「伝文」というスタイルを採っている「捉季布伝文」が、句数の多さにもかかわらずこの範疇のかなり上位に入っている。語りものと直接的な関連が疑われるこれら 2 作品は、粘法こそ考慮されていないものの、平仄はかなりしっかり守られている。だが、変文においては当該作品の方が却って特殊であり、大多数の作品は、破格句が 2 割を超える次項の範疇に置かれている。

一方、縁起・因縁類については、「目連縁起」、末尾の二段落を中心とところどころ文字の異なる原甲巻 2 種類の「歓喜国王縁」、《難陀出家縁起》、醜女故事 5 写本の中で最も破格の少ない「醜女縁起（乙巻）」と、ほぼ全ての作品が揃っている。したがって、縁起・因縁類はおおよそこの程度の厳格さで制作されるものだという共通認識があったといえそうである*1。「歓喜国王縁」では、講経文のように赤筆で「吟・断・側」等の符号が書かれ、縁起類の語りの台本そのものであったと考えられる甲巻（上海 016）の方が、それを写した原巻よりも平仄を守る比率が高い。醜女故事では、唯一系統の異なる韻文を持つ乙巻（P.3048）が、他 4 作品よりも平仄を守る比率が高い。よって、同一故事における写本間の差異もまた、当該作品がどの程度語りに適しているのかを表す指標となっていると考えられるが、詳細はまた稿を改めて論じるつもりである。最後に、「目連縁起」と《難陀出家縁起》には仄声韻が存在せず、各々の韻文でまんべんなく破格句が存在している。ただ、《難陀出家縁起》では一箇所のみ、7 言句の「平—仄—仄—平」形式が存在し、そこで複数の破格句を出していることは、講経文の傾向とも一致する。

三 平仄をあまり考慮しない作品

破格句が全体の 15%を超え、平仄の乱れが目につく作品群が、以下に挙げる 24 作品である。押座文類の残りや代表的な変文類がこの範疇に区分される。

作品名（講経文類）	粘法	作品名（その他）	粘法
「三身押座文」	×	「金剛醜女因縁一本」（甲巻）	×
「八相押座文」	×	「大目乾連冥間救母変文」	×
《盂蘭盆経講経文》	×	《八相変（二）》	×
《解座文二首》	×	「漢将王陵変」	×
《仏説阿弥陀経講経文（二）》	×	■「太子成道経」	×
「温室経講経押座文」	×	「破魔変」	△
		「悉達太子修道因縁」	×

*1 或いは、第二章で検討したように、縁起・因縁類は地方で制作された作品が多いため、中央で作られた講経文に比べて制作者のレベルが低く、精度が落ちたという可能性もある。

		「八相変（一）」	△
		《伍子胥変文》	×
		「百鳥名君臣儀仗」	×
		「季布詩詠」	×
		「降魔変文」	×
		《太子成道変文（一）》	×
		《孟姜女変文》	×
		「功德意供養塔生天因縁変」	×
		「孔子項託相問書」	×
		《目連変文》	×
		《董永変文》	×

最初の項目とは対照的で、講経文は極めて少ない。例外作品である《孟蘭盆経講経文》は、講経文と仮題を付けられているものの、押韻句は一つもなく、全編の形式はむしろ押座文に近くなっている。そして、講経文で一番破格が多い《仏説阿弥陀経講経文（二）》も、《維摩詰経講経文（四）》と同様、「平一仄一仄一平」形式の韻文が際立って乱れるタイプの作品であり、この形式が全「変文」中最も多いために、当範疇に置かれている。

「降魔変文」、「漢将王陵変」などの主要な変文では、平仄があまり重視されていない。これらの作品の韻文は、平仄に限らず、各段落の句数や仄声韻の置かれる位置についても統一した規定がなく、講経文類に比べて明らかに自由に制作されている。甚だしき例としては、表面に舍利弗と六師外道の神通力合戦を描いた「降魔変文」の丁巻*1 (P.4524) 背面に写された韻文のうち、唯一まとまって平仄の整っている末尾部分が、文字だけの乙巻（黄征氏蔵）においては、別の韻文に差し替えられているのである。内容や構成面から見れば「変文」作品中、最も高い完成度を誇っている狭義の変文において、韻文そのものが講経文ほど整っていないこと——言い換えれば、変文にとって、実際に語られていた韻文を作品化することと韻文の「律体化」が同義ではなかったこと——は、一見奇異に思える。

この現象は、変文の韻文がどの程度そのまま「語りもの」として用いられていたかに関わっているのではないか。すなわち、唱われるのに最も相応しい形式として、当時楽曲に用いられていた近体詩の規則を用いて制作された講経文とは異なり、変文には「より実際の語りものに近い部分」と「語りものから乖離した部分」の双方が存在すると考えられるのである。第四章でも詳しく検討するが、「変文」制作年代の中唐時代以降において、韻文をある定まった曲調に乗せてうたったり演奏したりするのに最も優れているのは、七言絶句の形式であった。巷間に溢れる楽曲は、絶句を基調とした形式で作られていたから、梵唄によって唱われる講経文の歌讚——実際は、当時の流行曲と大した違いはなかったであろう——や、縁起・因縁類、一部の變文が「語りもの」としてこの形式を採用したのは当然のことであったのである。一方、もしもその作品の韻文が実際にうたわれることがない

*1 当該写巻は、表面は絵巻として六つの戦いの場面を描かれ、背面はそれに対応する六段の韻文が記された6m弱の作品で、「変文=絵解き」を裏付ける唯一の物的証拠である。詳細は金岡照光『敦煌の民衆——その生活と思想——』（評論社／1972年）、144～156頁等を参照。

場合、わざわざ制約の多い律体の様式を取る必要はない。唐代には律体と並んで、韻律にこだわらない歌行体も盛行していたからである。「変文」の時代にも、七言古詩の形式を採り、芸術性は高いけれども平仄や粘法を考慮しない作品が数多存在していたことは、周知の事実である。

それならば、変文であるのに《王昭君変文》の平仄遵守率が高いのは何故なのだろうか。その理由は、唐詩の題材として既に相当程度芸術的に高められていた「王昭君」は、変文に作品化する際、おそらくそれ程加工する必要がなく、実際に芸妓によってうたわれていたまま、全編平声韻の《王昭君変文》として成立したからである。「捉季布伝文」の形式が整っているのも、それらが講経文と等しく「語られる（唱われる）もの」であったからである。この作品の末尾には「具説漢書修製了、莫道詞人唱不真（『漢書』を具に説いて作りました、詞人が不真を唱っているとはおっしゃいますな）」の如く「唱う」の文字があり、一韻到底という性格上、この長編故事は全編を通して制作され、うたわれていたと考えるべきであろう。逆に、平声韻と仄声韻の別なく、大よそ8句につき3句程度の破格句がある「降魔変文」、《伍子胥変文》、「漢将王陵変」といった大多数の変文には、様々な文体が用いられている散文部分同様、韻文部分にもかなりの手が加わっていると考えてよいだろう。但し、「救母変文」では、平声韻の韻文の方が仄声韻よりも破格が少ない傾向にあり、これは「救母変文」が、平声韻では基本的に語られていたままの韻文を残している所以だということができる。

最後に検討を要するのが、全作品中最も平仄が考慮されていない《董永変文》である。この作品では、平声の陽唐韻で一韻到底する全134句の韻文のうち、「二六対・二四不同」を破る句が66句も存在する。それも、上述した講経文に見られる「挟み平」などではなく、「娘子問賄は好事（○●●●●●●●）」や「郎君如今行孝儀（○○○○○●○）」、甚だしきは全て仄声字の「此者便是董仲母（●●●●●●●●）」等々、平仄を度外視した句が散見するのである。一方、この作品と性質的に近いと思われるのが「孔子項託相問書」であり、これは散文体の最後に「乃為詩曰」で始まる全56句の7言句が続く形式をとっている。「孔子項託相問書」の韻文も、《董永変文》と同様に陽唐韻で一韻到底し、先に散文で述べた故事のあらすじを7言句で追っているのであるが、「詩曰」と述べている割には、平仄をほとんど考慮していない。このことから、《董永変文》は、平仄が整えられている「捉季布伝文」の如き唱われる「伝文」というよりも、元来残欠している前半部分に散文があって、現存部分がまとめの詩であったのではないかと考えられる。現存する《董永》の写巻は一本だけだが、「孔子」の方は「変文」作品中、最も多く見つかっていることから、このタイプの韻文はおそらく唱うというより内容を学ぶものであり、仮に写した本人が詠じることがあったとしても、少なくとも専門の芸人が演じるものではなかったのだろう。

平仄を考慮しない韻文体を、さらにもう一例挙げよう。それは、敦煌文書 P.3500 の《太保讚》である。《太保讚》は平声の止摂で一韻到底しながらも、30句中半数が破格となっていて、やはり《董永変文》の形式と非常に近い。『敦煌変文校注』はこの作品について、『児郎偉』に似た性質を有する願文の一つであると説明しており、これらの破格句を多く持つ韻文と、うたわない願文系統とのつながりも考えていく必要がある。敦煌文書における「変文」以外の韻文作品と「変文」の関係を明らかにすることは、今後速やかに行われる

べき課題であろう。

第三節 「平一仄一仄一平」形式をとる「変文」

「変文」中、5句以上の連続した「平一仄一仄一平」形式の句末を有する作品は意外に多く、全体の約半数ほどもある。しかしながら、従来上述の「吟」「側」「吟上下」といった標注の解明に付随して触れた論は存在するが、専らこの形式自体の特徴を分析・分類化した研究はなかったように思う。「変文」の「平一仄一仄一平」形式は、作品の種類によって微妙に形式や役割が異なっており、ほぼ三つの類に帰納できる。

(1) 押座文——全編が「平一仄一仄一平」形式をとる作品

韻文全てがこの形式で統一される作品は、《孟蘭盆経講经文》を除いて押座文に限られる。押座文の「平一仄一仄一平」形式の特徴は、他作品に比べて「襯字」は多いものの、基本的に全句が7言句であることと、必ず句末が平声から始まる4句を一連として、その倍数により作られていることである。但し、往々、韻文の冒頭と最後部分に聴衆に対する呼びかけの2句を加え、この部分は第1句末が仄声、第2句末が平声であることが多い。典型的な例である「維摩経押座文」の段落①は、以下のようになっている。

頂礼上方香積世	妙喜如来化相身		
●●●○○●●	●●○○●●○		
是有妻兒眷属徒	心静常修於梵行	智力神通難可測	手揺日月動須弥
●●○○●●○	○○○○○●●	●●○○○●●	●○○●●○○
我仏如来在菴園	宣説甚深普集教	長者身心歓喜了	持其宝蓋詣如来
●●○○●●○	○●●○●●●	●●○○○●●	○○●●●○○
.....			
今晨擬説其深経	惟願慈悲来至此	聴衆聞経罪消滅	総証菩提法報身
○○●●○○○	○●○○○●●	○●○○○●●	●●○○○●●
火宅忙忙何日休	五欲終招生死苦	不似聴経求解脱	学仏修行能不能
●●○○○○○	●●○○○○●	●●○○○○●	●●○○○○●
能者虔恭合掌着	経題名目唱将来*1		
○○○○●●●	○○○●●○○		

(上方香積世界にまします 妙喜如来の現れたもうお姿に頂礼いたします
御身は妻子眷属の徒がありながら 心静かに常に梵行を修められ
智慧と神通は測りがたく 御手で日や月を揺らし須弥山を動かしたもう
我が仏如来は菴園にましまして 甚だ深く広い教えを説かれますが故に
長者は心身共に歓喜して 宝蓋を手にも如来を詣でます
.....

今朝その深甚な経を説かんと申し召すならば 慈悲もてこの地へ来たらんことを

*1 「変文」の引用では平仄を見やすくするため、俗字や誤字を正字に改めてある。第四章以降も同じ。

聴衆は経を聞きてその罪が消滅し なべて永遠の悟りと真理とを得るでしょう
火宅はせわしなくいつ終わるともしれず 五欲は留め処なく生死の苦しみを招く
経を聴かずして解脱は求め得られず 仏を学んで修行せよ、能不能？
覚悟のある者は敬虔に合掌し 経題の名目を唱いきたれ)

「維摩経講経文」の原巻 S.2440 は一行に上下 2 句ずつ写されており、冒頭 6 句及び最後の 2 句を除いて、2 行ごと、すなわち毎 4 句の上端の余白のところに「念菩薩仏子」「仏子」という書き込みがある。それによって、句末が必ず平声からはじまること、4 句が一まとまりであることが分かるのである。おそらく、同じような調子で繰り返して詠じられていたのだろう。さらにもう一例挙げよう。Φ109 の《押座文（二）》も、全編が「平一仄一仄一平」形式で、平声から始まる 4 句を 6 回続けた後に、「從茲發願速修行，願証菩提不退轉（これより発心してつとに修行せん、永遠の悟りを得て退くことなきを願う）」という決意、或いは呼びかけの 2 句が入る。ここで同形式はいったん途切れるが、続いてまた平声から始まり、その後半の 10 句は、半端な「～唱将来」の 2 句も含めて、先程の「維摩経講経文」と一字一句同じとなっている。

「平一仄一仄一平」4 句で一連という形式は、仏典の偈頌の形式に非常に近い。3 句毎、楷書で丁寧に書かれた Φ109 の《押座文（二）》の冒頭には「作梵而唱」の文字があり、この作品が厳かな儀式の前座として、「梵」の響きで詠じられていたことがうかがえる。但し、上述の如く、『高僧伝』の経師達が得意とした西域の梵唄は既に中国風に翻案されて久しく、「変文」の時代には、経典をふし付きで朗詠する読誦がすなわち「転読」と認識されて、梵唄と同一視されていた。したがって、この形式は完全に何らかの曲に乗せてうたうというよりも、梵音に擬えた独特の調子で朗詠するような形で演じられていたと考えられる。押座文の平仄が講経文の平声韻の韻文ほどは整っておらず、聴衆への呼びかけの句が挿入されていることから、内容を理解してもらいたいという意識もうかがえるからである。これらは、押韻を問わない作りやすさに加えて、内容を平易に伝えられるとして、おそらく講経文を制作するのは少々荷が重かった敦煌地方においても盛んに制作された。また、俗講を聴く人々にとっても、最も耳慣れた親しみやすいものだったと考えられる。

*

押座文以外の「平一仄一仄一平」形式は、平声韻や仄声韻と共に、斉言句の構成要素の一つとして用いられている。その意味では、講経文類も縁起類も違いはないが、全体における役割を考えた時に、双方には些か相違する点が見られる。

(2) 縁起・因縁——唯一のアクセントとして 6 言句の「平一仄一仄一平」を有する作品

仏教故事を題材とした縁起因縁類、「難陀出家縁起」、「目連縁起」、「歡喜国王縁」及び「悉達太子修道因縁」に存在する同形式は、押座文とは異なって平声からとは定まっておらず、また、8 句の斉言句 2 箇所を有する「歡喜国王縁」を除いて、4 句一連とはなっていない。さらに、後に述べる講経文とも異なり、韻文のどの部分に現れるかについても、あまり統一性がない。唯一の共通点は、これらが何れも 6 言句であることである。たとえば、全 29 回の韻文段落中で「平一仄一仄一平」形式が 10 回、全 104 句と最もよく用いられている《難

陀出家縁起》の段落⑨は、以下のようになっている。

難陀聞説此来由 走到仏前説豆流 唯願世尊相指受 与我如今剃却頭

[7言4句——「由」「流」「頭」は下平尤侯韻で押韻]

吟 仏知難陀之意 擬取天女為妻 報之汝見有妻 又要出家修去
我終教法文内 精心一任出家 都無清浄之心 縦爾剃頭何益

[6言8句——仄声から始まる「平—仄—仄—平」形式]

断 仏以慈悲出世間 不但冤親総一般 我今発心求剃度 師兄縁甚置艱難
但得如来与剃髮 身被法服好因縁

[7言6句——「間」「般」「難」「縁」は寒桓山仙韻で押韻]

(難陀はこのいきさつを聞きますと 仏の前に走りよりことの顛末を話します

「世尊よどうかご指命くださり 今すぐ私を出家させたまえ」

仏は難陀の意を知り 天女を妻にしたいがためと思い

こうお答えになります「そなたには妻がいるのに 出家し学びたいと申すのか

たといわたしが法を説き 念入りに出家するのに任せたとしても

清らかな心など全くないのであれば 髪を剃ったとて何になるう」

仏が慈悲もてこの世に現れくださるは 肉親のみならず全ての人々のため

わたくしは今発心して得度を求めます 師兄との縁はこれ以上ないほど有り難いもの

如来を得て剃髮し 身に袈裟をまとうことこそまたとない因縁にございます)

《難陀出家縁起》の「平—仄—仄—平」形式は、韻文の途中に現れるもの、韻文の前半に置かれて押韻句に続くもの、押韻句に続いて韻文の最後を締めくくるもの、或いは段落全部がこの形式をとるもの、と様々である。それでも、作品内に置かれる「吟」と「断」2種類の標注のうち、「平—仄—仄—平」形式には全て「吟」と書かれており、一貫している。

「吟」が朗詠、「断」が歌唱とまでは断言できないが、演じる方法は確かに異なっていたのだろう。縁起・因縁類では基本的に、全編を通じて仄声韻が存在しない。よって、齊言句の種類は、平声韻の7言句か、「平—仄—仄—平」形式の6言句かの二種類のみである。それ故に、韻文内で人物の台詞から説明の地の文に移り変わるような場面、言わば語り手の視点が変化する場合には、6言句が唯一のアクセントとなっている。このように、縁起・因縁類では、講経文に比べて交代が忙しい散文と韻文の間に変化を持たせようと、適宜「平—仄—仄—平」形式の6言句を挿入して、作品を引き締めていたと考えられる。

但し、「歡喜国王縁」に2回登場する「平—仄—仄—平」形式だけは、些か様子が異なる。それらはみな各段落の冒頭に置かれ、その後は7言8句の平声押韻句が続いている。この作品では5言8句も5回用いられているが、それらもまた段落の冒頭に配置されている。他の縁起類が一貫した形式を持たない中で、「歡喜国王縁」の韻文は極めて統一されており、「散文と韻文がめまぐるしく交代する」縁起類の特徴を持ちつつも、講経文と最もよく似た韻文構成で作られているのである。全ての韻文に「吟」「側」「断」等の標注を有し、散文と韻文で段組を変えているこの作品の甲巻(上海016号)は、語りものとして実際に演じられた縁起作品で、語りの様相を最もよく残しており、おそらくは現存縁起・因縁作品中、最も古いものだと考えられる。法師一人によって演じられる縁起・因縁類は、成立

の過程は俗講と別流であったとしても、「変文」の時代においては、すでに講經文の簡易版の如き存在となっていたに相違ない。俗講にも長けた法師によって、縁起類を制作する際にも、講經文で用いられる「平一仄一仄一平」形式が取り入れられた。その後、押韻を考慮しなくてもよいという使い勝手の良さから、縁起・因縁類では次第に唯一のアクセントとして独自の用いられ方をしてゆくようになったのではないだろうか。講經文の形式に近い「歡喜国王縁」の存在は、縁起類が次第に「平一仄一仄一平」形式を唯一の変化として使いこなしてゆく過程を示していると考えられるのである。

(3) 講經文——様々な効果の一つとして「平一仄一仄一平」形式をとる作品

講經文に現れる「平一仄一仄一平」形式は、一番複雑である。最初に《妙法蓮華經講經文(四)》の段落⑥、「第五に、謙虚でなかったり笑ったりするものには、法を説いてはならない」を挙げる。

若有一般弟子 尋常戲笑經聞 不図滅罪消災 且要解愁解悶
或請師僧和尚 家中開建道場 盛教雜語雜言 且要親情解悶

[6言8句——仄声から始まる「平一仄一仄一平」形式]

如此之人請相命 不須与說法花經

[7言2句——押座文と同様の呼びかけの句、押韻せず]

這人年少又無知 愛向經中取次疑 或請法和唱曲子 或教都講綴閑詞
不徒滅罪兼增福 且要歡心展皺眉 經内分明仏戒約 莫教与説不思議

[7言8句——「知」「疑」「詞」「眉」「議」は上平支脂之韻で押韻]

(もしもある弟子が いつも經文を不真面目に笑いとばして

罪業を滅して 憂いを解こうとせぬならば

或いは師僧和尚を招き 家内で法事を行なうときに

無駄話ばかりして 誠心から憂いを解こうとせぬならば

このような人が指命を請うても 彼のために法華經を説くべきではない

かれは年若くてもものを知らず とかく經の文句に疑念を抱きがちである

或いは法を請うて 曲^{りゅう}子^{こうきよく}を唱^{うた}い 或いは都講にいい加減なことばを繋ぎ合わせせる

罪業を滅して福を減らそうとはせずに ひたすら楽しく愁眉を開こうとする

經文でははっきりと仏が戒めている かのような者に不思議を説いてはならぬと)

法華經系の講經文4種の韻文は、ほぼこの形式——すなわち、「平一仄一仄一平」形式が必ず韻文の最初に置かれ、平声韻の7言句がそれに続く——をとる。例に挙げた《妙法蓮華經講經文(四)》の同形式は偶々全て6言句であるが、これは必ずしも6言である必要はなく、また、押座文のように平声から始まる必要もない。最も重要なのは、「平一仄一仄一平」形式と仄声韻が、韻文部分の全く同じ場所で、同じような役割を果たしていることである。法華經系の講經文において、一つの段落内に前半部分と後半部分で二つ以上の異なった韻文が存在する段落を数えてみると、《法華經(四)》では16段落あり、そのうちちょうど半分が「平一仄一仄一平」形式、残り半分が仄声韻である。《法華經(三)》では13段落中6

段落が「平一仄一仄一平」で、7段落が仄声韻、《法華經（二）》では比率にかなり差があって、10段落中「平一仄一仄一平」は1段落のみで、9段落が仄声韻である。最後の《法華經（一）》には、仄声韻は存在しない。このように見てゆくと、当該作品群では、おそらく韻文の前半部分にどちらかを任意で選択することが許されており、後半部分の平声韻の内容を、それとは異なった調子で前もって述べることによって、韻文全体をより際立たせる役割を持っていたと考えられる。

維摩經系の講經文及びその他の講經文は、法華經系ほどに分かりやすい形式を有している訳ではない。《維摩詰經講經文（二）》を例に挙げると、平声から始まる7言句76句という長大な「平一仄一仄一平」形式が、最初と最後の段落前半において二度登場する。《維摩經（五）》にも、7言句の24句、24句、20句という同形式が存在し、比較的長大なことと、何れも段落の前半に来ることは《維摩經（二）》の形式に近いといえる。一方、《維摩經（三）》の同形式は、7言12句の一度しか現れないが、他段落の仄声韻と同位置にあり、法華經系のそれと全く同じ形式をとっている。維摩經系の講經文中では一番古いと思われる《維摩經（三）》が、やはり維摩經系よりも早期に作成されたと考えられている法華經系の講經文と、「平一仄一仄一平」形式でも同様の特徴を有するという事実は示唆的である。

この他に、講經文には、段落全体が「平一仄一仄一平」形式であるような作品も存在している。たとえば《仏説觀彌勒菩薩上生兜率天經講經文》は頗る一貫した成熟した形式を有し、押韻についても精確で入声韻が存在しないため、かなり後期に敦煌以外で制作された作品であると考えられる。この講經文では、存在する3回の6言句は全て、段落の前半に仄声韻として登場し、直後に平声韻が続いている。一方で、7言句で構成される「平一仄一仄一平」形式は、法華經系などとは違って20句或いは24句と長大であり、平声韻は続かない。つまり、仄声韻と互換可能ではないのである。また、《仏説阿弥陀經講經文（二）》においても、最も大切な「五戒」をうたう部分の韻文は、最初から最後まで、仄声から始まる同形式によって制作されている。

このように、聴衆に最も伝えたい部分の韻文を、一段落を通して「平一仄一仄一平」形式で作りに上げているのは、当該形式が平声韻よりも分かりやすいふし回しで朗詠されていたからであろう。全編で採用された押座文の同形式と、ふし自体は同じであったかどうかは断言できないが、同じ理由である。「平一仄一仄一平」形式は、仏教系で比較的年代の遅い「変文」に特有の形式である。転変の韻文を修辭的に加工して作られた各種変文を始め、「降魔変文」や「救母変文」といった仏教系の初期変文にも用いられていない。この形式は、実際に俗講を行なってゆく過程で、韻文を平板にせず、また内容を伝え易くする役割を持って、仄声韻と共に広まっていったと考えられる。それが、制作の容易さも手伝って長句化し、後期講經文では仄声韻とは袂を分かって、より意味を伝えたい部分において集中して用いられるようになったと推測できるのである。如何にも抹香臭くて応用が利かなかったのか、後世の語りもの作品には受け継がれなかったこの「平一仄一仄一平」形式は、仏教の教理を分かりやすく伝える、という語りものとしては最も大事な使命を帯びて、修辭や加工は二の次にして発展した、制作者苦心の形式だったのではないだろうか。

第四節 小結

「変文」の韻文は、7言句を中心に、少数の5言句と6言句によって構成されている。このうち7言句と5言句については、ほぼ全編で近体詩に近い平仄が守られている。また、句末を平声→仄声→仄声→平声→平声……と、あたかも粘法の如く繋ぎ合わせてゆく独特の形式が、仏教関係の作品に少なからず存在している。同章では、これら「変文」の平仄に関する特徴の源流を、漢訳仏典を主として探索し、以下の結論を得た。

(1) 南北朝時代から初唐時代にかけて、古代インドの声明学に対する学問、及び梵唄を中国風に翻案した転読等の影響を受けて、四声に対する認識が高まった。漢訳仏典の斉言句においても、一般的には押韻せず平仄も整えないのであるが、この時期には中国古来の「賛」の形式等とも融合し、様々な実験的な試みが行なわれた。「変文」の「平一仄一仄一平」形式の祖も、大よそ初唐時代に誕生したと考えられる。唐代半ばには、近体詩の完成と共に多くの試作体は廃れてゆき、仏教典籍の形式の中には名残を留めず消えていったが、ひとり「俗講」という仏教の語りものにおいて、それを担う特殊な文体として生き残ったのであろう。但し、粘法にまで気を配り、完全に律体のスタイルを具えた「変文」の韻文形式は、「変文」自らが当時の音楽を取り入れ、語りものとして芸能化してゆく中で次第に身に付けていった独自のものである。

(2) 「変文」の平仄は、講経文が最も厳格であり、縁起・因縁類及び押座文がそれに続く。第四章でも検討するが、律体に等しい平仄をとるかどうかは、各々の上演及び制作の方法に違いがあったからだと考えられる。当時の流行曲を模して演じられていた講経文では、とりわけ平声韻の韻文において、粘法までが考慮された最も厳格な平仄を有している。縁起類もそれに準じるが、文字に定着して何度か改変を繰り返す過程で、次第に破格句の割合を多くしていったと考えられる。狭義の変文も、転変時の韻文は平声韻がほとんどで、唱いやすさのために、平仄はかなり整えられていた。全編が平声韻の《王昭君変文》や「捉季布伝文」の平仄が整っていること、或いは破格句が少ない「救母変文」においても、平声韻は概して平仄が整っていることなどがそれを証明している。しかし、変文の韻文の多くは、文字作品として整理・加工されるにあたって、散文部分と同様に改変された。その際、音楽に乗せるという使命を持たない韻文は律体に拘らず、場面に応じて自由に換韻し、芸術性を高めた歌行体で制作されたと考えられる。

(3) 「平一仄一仄一平」形式は、「変文」の中でも仏教に関連する講経文・縁起因縁・押座文にしか存在しない。これらは何れも「読みもの」ではなく「語りもの」の性質がより強い作品である。同形式の根本的な役割は、平声韻を唱うだけでは平板となり、しかも歌詞が聞き取りにくく内容が伝わりにくいという欠点を共に解消しようと導入されたと考えられる。また、同形式には種類別に微妙な役割の違いが存在する。まず、押座文の「平一仄一仄一平」形式は全編にわたり、4句で一連の偈頌とよく似た構造を持っている。そして、縁起類は、平声韻に代わる唯一のスタイルとして、作品中に新奇な効果をあげる役割を担っている。最後に、講経文では、初期の「平一仄一仄一平」形式においては仄声韻とほぼ同等で、作品にリズムを与え、後半の平声韻と合わせて内容を理解させる効果を担っていたが、後期のものでは宣教の内容をよりはっきりと、分かりやすく伝えるための文体へとその役割が変わっていった。これら押座文・縁起類・講経文の「平一仄一仄一平」形式がみな同じふしであったとは考えにくい。楽曲に乗せて唱われた平声韻のものとは異なり、

梵音に擬えたふし回しで、ことばがはっきりと聞き取れるよう朗詠していたと考えられる。押座文類の大多数がこの形式をとること、また、《妙法蓮華經講經文（四）》が同形式から始まっていたり、「目連縁起」が同形式で終了したりすることなどは、「平一仄一仄一平」形式が唐代の仏教系語りものに欠かせない重要な役割を担い、様々な作品・場面において用いられていた様相を如実に表しているといえるのである。