

# 第一章 序論

## 第一節 「変文」の定義

### 一 はじめに

敦煌変文の研究が、参照する者にとって、或いは研究する者にとってさえも、ある種の曖昧さと些かの胡散臭さを拭い去ることができないのは、否定し得ない事実である。そのことは、莫高窟第 17 窟より発見された所謂「敦煌文書」の解明を主とする、従来の学問的領域を超えた「敦煌学」自体の曖昧さだけに拠るものではないように思われる。

20 世紀に新興の学問として一躍脚光を浴びた敦煌学においても、敦煌変文研究はとりわけ盛行し、発展目覚しい分野であった。当時の中国を代表する碩学達によって挙って研究が進められた理由は、おそらく、鄭振鐸氏が『中国俗文学史』の「変文」一項に 75 ページを割き、導入部分で興奮気味に述べた「……“変文”の発見は、数多の偉大な名作の発見というのみに留まらず、近代文学史における数多の解決が難しい問題を解決してくれたのである。<sup>\*1</sup>」ということばに尽くされるだろう。「変文」の演出という観点から俗講について考証した向達氏の「唐代俗講考」<sup>\*2</sup>、主に講経文の様式や演者等について詳細に述べた孫楷第氏の「唐代俗講軌範与基本之体裁」<sup>\*3</sup>、「変文」の種類と各々の特徴について検討した王重民氏の「敦煌変文研究」<sup>\*4</sup>、そして初期変文研究の集大成ともいえる 1957 年刊行の『敦煌変文集（上下）』等々は、原巻資料の不備を補って余りある成果を挙げ、半世紀以上を経た現在においてさえ、その価値を殆ど失っていない。中国国内だけではない。日本においても、1950 年代までに、澤田瑞穂氏<sup>\*5</sup>や那波利貞氏<sup>\*6</sup>による長編の論文を筆頭として、変文と変相の関係を初めて総合的に論じた梅津次郎氏<sup>\*7</sup>等々が出て、本家に勝るとも劣らぬ優れた研究を多数生み出してきた。

かくの如き偉大な初期研究を受けて、世界各地に分散した原巻資料の整備と共に、変文研究は更なる段階へと進んでゆく筈であった。すなわち、変文の定義について研究者の間で基本的な同意を経て、それに基づいたより精緻な分類、演出方法、或いは中国文学史における位置づけ等が解明されてゆくと思われた。——然るに、現状はそれほど単純には進まなかった。確かに、80 年代以降、変文研究の数は飛躍的に増え、敦煌以外の周辺地域や敦煌文献の社会学的な研究も進んだことで、新たに付け加えられた成果は決して少なくない。にもかかわらず、現時点においても、「変文とは何であるのか」という根幹部分に対して、変文研究は未だ明確な一致を見ていないのである。研究の量が増加したことは、皮肉

<sup>\*1</sup> 『中国俗文学史』（東方出版社／1996 年、初版は 1938 年）第六章 変文、144～145 頁。

<sup>\*2</sup> 『敦煌変文論文録』上冊（上海古籍出版社／1982 年）、41～69 頁。初出は『燕京学报』第十六期。

<sup>\*3</sup> 同上書、71～127 頁。初出は『俗講——説話与白話小説』1956 年。

<sup>\*4</sup> 同上書、273～326 頁。同氏の『敦煌遺書論文録』（中華書局／1984 年）にも改定稿がある。

<sup>\*5</sup> 「支那仏教 唱導文学の生成」（『智山学报』第 13 卷／1939 年）94～128 頁、及び続編（『智山学报』第 14 卷／1940 年）65～98 頁。

<sup>\*6</sup> 「俗講と変文」（『仏教史学』第二号）61～72 頁、（同第三号）73～91 頁、（同四号）39～65 頁、ともに 1950 年。

<sup>\*7</sup> 「変と変文——絵解の絵画史的考察 その二——」（『国華』第 760 号／1955 年）。

にも、却って同じ数の異論を増やす結果となってしまったように思える。定論が存在しないため、各々の研究者がまず自らが述べる「変文」について定義づけを行なわねばならないが、論の途中で往々その定義にぶれが出ることも多い。或いは、ほぼ同様の資料を用いて分析しながらも、重要な語句或いは事柄について、各々が微妙に異なった主張を展開するような状況も存在する。そのことが、現在の敦煌変文研究から曖昧さが拭い去れない理由であるといえるのである。

たとえば張錫厚氏は、以下のように変文を定義している。

敦煌変文は、唐代の禪門系仏寺における「講經」が民間の語りもの文学と結びついてできたものであり、我が国の民族文化の土壌に生まれ、漢魏六朝時代の楽府、小説、雑賦などの文学伝統を直接受け継いで、仏教理論や教義を講唱する宗教文学の影響と啓発のもとで、次第に新興の文体へと変化していったのである。……\*1

ここで張氏が述べている「変文」とは、「韓朋賦」や「燕子賦」といった所謂「俗賦」と呼ばれる作品や、「廬山遠公話」の如き所謂「話本」等も含んだ幅広い俗文学作品群であろう。しかし同氏は、同著の中で次のようにも述べている。

……講經での散文と韻文の混合文体を利用して、民間の語りものの様式で語りかつうたう、このような俗講の台本がすなわち変文なのである。\*2

……敦煌遺書中に保存されてきた講經文こそが、仏教徒が俗講という方式で仏教經典を語りかつうたうための台本であった。これを広く普及させるという意味では、(講經文は)それまでの講經を、聴衆が受け入れやすい散文の講義・解説と韻文の歌讚に変化させ、その歌讚には必ず人々が歌えるような曲調を用いた。それによって、このような講經がついに民衆の歓迎を勝ち取ることができたのである。\*3

一方で俗講の台本は変文であると述べながら、他方では講經文がすなわち俗講方式で仏教經典を講唱する台本であると述べており、我々を混乱させる。「俗賦」や「話本」は「散文と韻文の混合体」をとらず、講經や俗講とは直接関係がないと考えられるため、一般的には、前半一文での「変文」は、先程と同じ定義を用いることができない。そうすると、これは韻散混合文体を持ち、仏教故事を中心としたそれよりも狭い範囲の変文を指すと考えられる。しかし、後半の文章から、講經文と変文の関係、及びこの変文の定義も曖昧になってくる。講經文が俗講の台本のおおもとであって、それに民間の語りもの形式が加わった作品が変文ということであるのか、だとすればこの「変文」には講經文や縁起・因縁類も含まれるのか。叙述の視点が異なると、作品の境目が漠然として、受け手は常に疑問を抱きながら読み進めなければならない。大凡の主張は理解できるものの、著者の意図を完全に把握しようと思うと非常に骨が折れる。このような例は、変文を総合的に論じた書物において、決して珍しいことではない。

また、一つの語句に対して、各研究者が少しずつ異なった定義をしている例としては、変文の演出形式と考えられる「俗講」と「転変」、及び双方の関係についての議論が典型的である。最初に、陸永峰氏の説を挙げよう。

\*1 『敦煌文学源流』(作家出版社/2000年)、2～3頁。

\*2 同上書、3頁。

\*3 同上書、364～365頁。

……我々は、俗講と転変が互いに切り離すことのできない語りもの形式であると考え  
る。変文の演出に関して、僧侶（仏教変文を主とする：原注、以下同じ）が行なうのを  
俗講（或いは講経）と呼ぶ。そして、在家において、既に民間の芸人によって演じら  
れるようになったものは、俗講と呼ぶことはできず、転変と称するのである。両者の  
台本は共に変文と称してよい。前者は後者の源流であるが、双方共に、同じ時代に並  
行して存在していた。<sup>\*1</sup>

陸氏の主張は、俗講と転変が同根であり、共に「変文」の演出を担っていたが、僧侶が行  
なうものは俗講、民間芸人が行なうものは転変であった、というものである。一方で、李  
小栄氏が述べる内容はこれとは些か異なっている。

実際は、いわゆる「転変」とは、主に技芸という立場からの、変文の俗講に対するも  
う一つの呼称なのである。俗講がすなわち転変であり、転変がすなわち俗講であり、  
二者は同一の関係にある。もしも敢えて区分を為すのであれば、俗講とは文体面から  
述べたもの、転変とは応用面から述べたもので、形式と応用の間は互いに離れること  
はない。転変という名称が出現したのは、実際は唐代において俗講が日増しに歌場化  
していったことと関係がある。……<sup>\*2</sup>

李氏は、俗講と転変は同一のものであって、ただ視点が異なるだけであると主張している。  
「形式と応用の間（体用之間）」とは少々意味が取り難いが、俗講とは「非出家者（＝「僧」  
に相對する「俗」）のために講じる技芸」の如き本質的な面を述べたもので、転変とは同様  
の事柄について、「変（と呼ばれる故事）を転じる（＝ふしをつけて吟ずる）」と行為の面  
から論じたもの、と解釈してよいだろうか。同氏は続けて、玄宗皇帝（在位 713～756 年）  
の儒・道・仏三教を共に重んじる宗教政策によって、典籍の歌場化が加速され、とりわけ  
佛教經典の世俗化及び技芸化によって、転変の成熟と発展が促されたと述べる。したがっ  
て、李氏の説では転変が僧侶によって演じられてもよいし、俗講の場で仏教故事ではない  
変文が演じられてもよいということになる。さらに、最近、李時人氏が門下生である俞曉  
紅氏の專著において述べているのは、一見すると、最初の陸氏の説と似通っている。

「転変」は「俗講」が源であり、「俗講」から進展変化して生まれた語りもの形式の  
一つである。この意味から言うと、「俗講」は「転変」を含むことができるが、「俗講」  
は完全に「転変」と同じである訳ではない。「転変」もまた決して「俗講」と完全に  
等しい訳ではなく、「転変」と「俗講」を完全に混同して語ることは適當ではないの  
である。……<sup>\*3</sup>

しかしながら、李氏は陸氏の如く「変文」を俗講の台本とすることには断固否定しており、  
「変文」はあくまでこれらの演出を書き取って整理した「記録稿」であって、読まれるこ  
とを前提に整理された、早期の白話小説であると主張している<sup>\*4</sup>。それ故に、たとい語句に  
対する意見は偶々同じであっても、「変文」に口頭文学の特徴を見出そうとする陸氏と、「実

<sup>\*1</sup> 陸永峰『敦煌変文研究』（巴蜀書社／2000年）、69頁。

<sup>\*2</sup> 李小栄『変文講唱与華梵宗教芸術』（上海三聯書店／2002年）、71～72頁。

<sup>\*3</sup> 俞曉紅『仏教与唐五代白話小説研究』（人民出版社／2006年）、序言18頁。

<sup>\*4</sup> 但し、李氏及び同書の著者である俞氏共に、同様に俗講と関係があっても、講経文と押座文については  
早期白話小説に加えていないようであり、俞氏はその理由をただ「不宜完全歸類于白話小説」とのみ述べて  
いる。同上資料、第三章第四節 唐五代白話小説的界定、182～190頁を参照。

際は我々が目にする敦煌蔵巻中の叙事類文学作品は、その多くが語りものと関係があるけれども、「台本」といった視点からそれらを見るのは困難である\*1」と述べる李氏の主張には、明らかな隔りがある。

さらにまた、俗講と転変をほぼ同一の演出方式と考える研究者が存在する一方で、両者に截然と区切りを設ける説も少なくない。たとえば、張鴻勳氏の主張は頗る明快である。

変文は、唐五代時代に流行した語りもの技芸の一つである「転変」の台本であり、省略して「変」とも称する。転変とは、ふしをつけた調子で変文を吟じうたうことを指す。……\*2

講経文は、俗講の台本である。俗講とは、六朝時代から仏教が大衆を宣教する手段であった「唱導」、「転読」、「唱唄」などが発展してできた一種の宗教的な語りもの形式である。……\*3

張氏の論では、転変の台本を変文、俗講の台本を講経文とするだけでなく、同様に、「説話」の台本が「話本」であり、仏教の法事活動や齋会（＝「説因縁」）において法師が語ったりうたったりした台本が「因縁」「縁起」或いは「縁」である、と帰納している。さらに、それぞれの源流・形式・内容・演出を整理した表を付与し、分かりやすいことは随一である。縁起・因縁類については述べていないが、孫楷第氏や曲金良氏等も「俗講＝講経文、転変＝（主に狭義の）変文」という説をとっており、俗講と転変を区別して、それぞれが講経文及び変文の演出であったとする考え方は似通っている\*4。

筆者も、「俗講」に関連するのは講経文と押座文のみであり、正式な僧侶以外の芸人が、変文——ある程度読まれることを前提として整理された現存作品そのものというよりも、もととなった韻文中心の故事——をうたうことが「転変」であったと考えている。転変という形式が、諸研究者の説の如く、たといあまり程度の高くない仏教の宣教活動から想を得て成立したとしても、正式な俗講という形式自体としては、五代時代に至るまで比較的厳粛な制度を保ち得ていたと考えているからである。そして、基本的には張鴻勳氏の考えに賛成であり、縁起・因縁類は「変文」の一種ではあっても俗講と転変で用いられたものではなく、「唱導」形式が発展した、諸法事活動における僧侶独りでの演出——それが「唱因縁」ということばで呼ばれていたかどうかは分からないが——に関連するものであったと考える。但し、縁起・因縁類と仏教系の変文の間はかなり流動的であって、前者で語られた題材が後者でも用いられることは少なくなく、また、双方の流行年代にも差異があることから、表題と後題で異なる題名を持つといった現状を誘発したのだろう。

このように、「変文」にまつわる様々な問題が未だ解決していない現況では、拙論で用いる「変文」の含意を先に定義しなければ、やはりどうしても曖昧さがついてまわるだろう。そこで、「変文」研究にはお決まりの些か煩瑣な作業であり、且つ本論の主旨とは直接関連しない部分も出てきてしまうのであるが、まずは本節で「変文」に関連する未解決の課題を取り上げて、各研究者の意見を紹介・整理し、筆者自身の定義及び見解も明らかにして

\*1 前頁\*3の資料、序言12頁。

\*2 張鴻勳『敦煌俗文学研究』（甘肅教育出版社／2002年）、18頁。初出は『文学遺産』1982年第2期。

\*3 同上書、22頁。

\*4 孫楷第氏は1頁\*3の資料、72頁を参照。曲金良氏は『敦煌佛教文学研究』（文津出版／1996年）「第三章 敦煌変文と「転変」」等を参照。

ゆきたい。その上で、拙論がこれまでの「変文」研究を踏まえて何を明らかにしたいのか、そのための具体的な分析方法等についても述べてゆきたいと思う。

## 二 「変文」の範囲について

敦煌文書の中で、如何なる作品を「変文」と称するか。「変文」の範囲と定義がかくも紛糾するのは、作品の多くが残欠写巻のため題名を失っている（或いは元来存在しなかった可能性もある）上に、題名が残っている作品でさえ表題と後題が異なる場合が散見し、分類に確固たる根拠が共有できずに大部分が各研究者の推測に拠らざるを得ないからである。このような「変文」の範囲に関する従来の研究を総括すると、おおよそ（1）分類推進派、（2）分類懐疑派、（3）暫時据え置き派、の三種に大別できる。

鄭振鐸氏により「変文」の名称が定められてから、敦煌で発見された一連の俗文学作品を初めて意識的に分類したのは、孫楷第氏である。同氏は次のように定義づける。

敦煌写本に記された諸々の語りものは、題名こそ様々であるけれども、一言でいえば、二種類に過ぎない。一つめは、経の文句を引用するものである。これはまず、経文を数文字或いは一小節写して、「経に云う」と掲げる。続いて解説を語り、さらに続けて讃をうたうのである。このように何度も繰り返してゆき、経文が終わるところでやめる。これは経疏の形式であり、経を講じて経の文句を残しているものである。……「講唱経文」と名づける、これが一つめである。二つめは、解説を語るのと讃をうたうのを交互に行なってゆき、経中の内容を語るが経文はうたわないもので、当時はこれを「転変」といった。「転変」に用いられるものを「変文」といい、「変」とも略称した。経を講じるが経の文句を残していないものであり、これが二つめである。そして、「転変」はするが経典を語らないものもまた、変文の別枝である。……\*1

孫氏の分類は「経変文」と「俗変文」と呼ばれ、主に日本の研究者に大きな影響を与えた。上述の澤田氏、那波氏等は斉しく当分類に従っているほか、「変文」の繰り返し表現に着目した小川陽一氏の論文等でも用いられており\*2、細分化が進む前の「変文」の最も標準的な分類がこの二分法であった。

但し、初期分類研究においては、上記とは系統が異なる分類も並存している。それが、向達氏による『敦煌変文集』の引言、及び同書の主要編者でもある王重民氏の「素材による分類」と、日本における著名な敦煌変文研究者の金岡照光氏が行なった「文体による分類」である。『敦煌変文集』では、「変文」を故事の内容によって「歴史故事」と「仏教故事」に二分した後、「歴史故事」では「韻散混合体・散文体・対話体」の如く文体によってさらに分類し、「仏教故事」では「仏本行・講経文・仏家故事」の如く内容及び形式を混合した細分化を行なっている。『変文集』は、敦煌文書における俗文学作品、とりわけ曲子詞や王梵志詩等を除いた散文作品を広く収容しており、孫氏とは作品の範囲が異なるので、このような分類は苦肉の策であったのだろう。金岡氏も、「敦煌の文学文献が上述の如く、きわめて多岐にわたるものである以上、これに、一定の基準にもとづく分類を与えること

\*1 1頁\*3の資料、71～72頁。

\*2 「変文の構造——孝子談に見られる「くりかえし」を中心に——」（『集刊東洋学』第三卷／1960年）、38～51頁。

は、かなり困難な作業といわざるを得ない。<sup>\*1</sup>と述べて、如何なる分類作業も、多かれ少なかれ問題点を孕んでいることを認めている。しかし同氏は、素材論の観点から二大別する『変文集』のやり方では、各作品の構造や文体を曖昧にするほか、非仏教系の内容であっても仏教用語が混在する作品や仏教的観念で制作されたと思しき作品等が正確に分類できないとして、全作品を「講唱体」「散文体」「韻文体」の如くひとまず文体によって三分した後、「講唱体」として講経文と変文を、「散文体」として対話体と通常散文体を、「韻文体」として長篇叙事詩・短篇歌詠・押座文・曲子詞等を小項目に置いている。

けれども、「変文」を素材や文体で大別する上述の如き分類には、分類の方法としてはより正確であるかもしれないが、どうしても分かり難さがつきまとう。それ故に、「変文」作品の全容がほぼ明らかになった80年代以降、主に写巻本来の題記を尊重し、それに類似する構造や方式を帰納したより細かな分類が行なわれるようになった。代表的なものに、以下の各氏の説がある。上述の張鴻勳氏と同様、彼らは基本的に小分類毎でそれぞれ異なった形式や演出方法等を挙げており、いわば「分類推進派」の牽引役であるといえる。

張鴻勳氏：詞文・故事賦・話本・変文・因縁・講経文<sup>\*2</sup>

周紹良氏：変文・講経文・因縁・詞文・詩話・話本・賦<sup>\*3</sup>

王小盾氏：講経文・変文・話本・詞文・俗賦・論議・曲子辞・詩歌<sup>\*4</sup>

張錫厚氏：詩歌・歌辞・文賦・変文・話本小説・詩話・詞文・故事賦<sup>\*5</sup>

王昆吾氏：講唱文学または音楽文学として――講経文・変文・話本・詞文・曲子辞  
韻誦文学または口語文学として――俗賦・詩歌・論議<sup>\*6</sup>

一方、「変文」作品を細分化せず、これらを緩やかな繋がりを有する広義の「変文」という名称に集約する「分類懐疑派」の代表者であり、分類の妥当性に疑問を投げかけたのは『敦煌変文集新書』を著した潘重規氏である。同氏の主張は以下のようなものであった。

変文とは、ある時代における文体の通俗名称である。その実質は「故事であること」であって、講経文・因縁・縁起・詞文・詩・賦・伝等は単なる外面に過ぎない。たとえてみれば、ある人が中国服、洋服、和服、或いは運動着、水着等を着ている写真を見て、服装が違うからといって、それが彼の写真ではないとは断定できないのと同じである。変文が様々な異なった名称を持っているのは、まさに故事を語る時に、様々な異なった装いをまとめて表現しているからなのである。<sup>\*7</sup>

黄征・張涌泉両氏も、『敦煌変文校注』の前言でこのように述べ、潘氏に賛同している。

……このほか、原題が「舜子至孝変文」、「劉家太子変」というような変文を見る限り、変文の形式は、韻散混合でもよいし、全編が韻文であっても散文であってもよいことが分かる。そして「因縁」に到っては、「変文」と名前は異なっても実際は同じであり、このことは変文の写巻自体において十分な証明を得ているのである。このように、

<sup>\*1</sup> 『講座敦煌9 敦煌の文学文献』（大東出版社／1990年）、総説6頁。

<sup>\*2</sup> 4頁<sup>\*2</sup>の資料、13～27頁。

<sup>\*3</sup> 「談唐代民間文学」（『敦煌変文論文集』上冊所収）405～423頁、及び「唐代変文及其他」（『文史知識』1985年第12期、1986年第1期）。

<sup>\*4</sup> 「敦煌文学与唐代講唱芸術」（『中国社会科学』1994年第3期）、114～130頁。

<sup>\*5</sup> 2頁<sup>\*1</sup>の資料、2頁及び6頁ほか。

<sup>\*6</sup> 「敦煌論議考」（『從敦煌学到域外文学』（商務印書館／2003年））、78頁。

<sup>\*7</sup> 潘重規『敦煌變文集新書』（中國文化大學中文研究所／1984年）後記1317頁。

ただ写巻の題名の違いや形式的差異のみを根拠にして、講經文・因縁・詞文・話等が「変文」に属しないと断言する意見は、適当さを欠くのではないと思われる。<sup>\*1</sup> 彼らが批判するのは、講經文と変文を全く別の文体であると論じたり、縁起・因縁・詞文・傳等があたかも各々没交渉で存在していたかのように述べたりするような「行き過ぎた」細分化であった。このように、とりわけ全「変文」作品の校勘作業を行なった研究者を中心に細分化への疑問が提出された背景には、おそらく、「変文」の題名・文体・素材の何れを取っても単純な分類が難しいと校勘の過程で痛感したことと、その一方で、一躍「変文」研究の主要題目となり、過熱してゆく分類研究に苦言を呈する意があったのだろう。この推進派と懐疑派を融合する論として、『敦煌変文選注』の著者である項楚氏は、変文に広義と狭義の二つの意味を持たせることを提案している<sup>\*2</sup>。狭義の変文は、語りとうたを繰り返してゆく文体を指し、広義の変文は、敦煌で発見された様々な通俗的文学作品の総称として用いる。定義自体は筆者と些か異なるが（後述）、敦煌文学研究に造詣の深い同氏に相応しく、現況を完全に把握した上での合理的な意見であるといえよう。

しかしながら、実は「変文」の範囲に対する姿勢はこれだけに止まらない。すなわち、近年には「暫時据え置き派」ともいえる潮流が存在するのである。これは「分類懐疑派」とも異なっており、「変文」作品を総合的に論じていても、自説で述べる「変文」の定義づけを敢えて行なっていない研究である。確かに、『敦煌変文集』刊行後半世紀が経過し、「変文」の名称で語られる作品がある程度固定化したため、説明を要せずとも、論じる範囲がおおよそ理解されるようになってきた。加えて、各研究者によって何十年も繰り返されてきた、「変文」の範囲を特定して分類する煩瑣な作業にもはや意味を認めず、新しい観点による研究成果に重点を置くようになってきたこともある。それでも、何の定義づけもなく「変文」の名称を用いるのは、むしろ書く方にとっては大変便利ではあるけれども、ややもすると「韻散混合文体」「語りもの」「話本」等のキーワードを都合の良い部分にだけ用いて自説を附会する傾向に陥りがちである。やはり、まず自らが論じる作品の範囲を明確に定義し、定義に合わない不都合な部分が生じるとすれば、それをうやむやにせず、その理由を考えてゆく姿勢が必要ではないだろうか。

項楚氏も述べているように、「変文」に「説唱文学」「講唱文学」という既存の呼称を用いることは、唐五代時代の作品に近代の概念を持ち込むという観点からも、また、変文の「話本化」が取り沙汰され、変文が本当に「説唱」<sup>かたりもの</sup>であったのかについての再考が求められている昨今の研究状況から見ても、相応しくない。これらを、曖昧ではあるが時代や文体の範囲をある程度明確にしてくれる「変文」という総称で呼ぶことは妥当であろう。そして、その上でたとい明確な線は引けないとしても、講經文や変文、縁起・因縁を下位の分類として置くことも、やはり必要である。そうでなければ、元来は各々の技芸で異なっていたと思われる、制作者や受容の場についての議論が疎かになってしまうからである。

拙論では、目下最も収容数が多い『敦煌変文校注』内の作品を広義の「変文」と定義し、括弧を付けて表す。一方、「降魔変文」や「漢将王陵変」等、題名に明確に「変文」「変」の文字があるか、題名を欠いていても同様の形式を有する韻散混合文体の作品を、狭義の

\*1 黄征・張涌泉編『敦煌変文校注』（中華書局／1997年）、前言5頁。

\*2 『敦煌変文選注・増訂本（上下版）』（中華書局／2006年、初版は1990年）、前言。

変文と定義する\*1。この中で、前題「舜子変 (S.4654)」、後題「舜子至孝変文 (P.2721)」の題名を有する故事は、全編が 6 言句を主とした押韻句であり、俗賦体に近いが、やはり狭義の変文の亜種であると規定したい。その理由は、「降魔変文」や「救母変文」等、比較的初期に制作されたと考えられる変文の文体では韻散混合体が忠実に守られているものの、後期になると、文体の重要性が次第に薄れていったと考えられるからである\*2。その他、P.3645 (前題と後題にそれぞれ「前漢劉家太子傳／劉家太子変一卷」と記す)の散文作品と、S.3491v の「頻婆娑羅王后綵女功德意供養塔生天因縁変」、及び P.3048 の「醜女縁起」(末尾に「上来所説醜変」という記述が存在する)については、題名に現れる二つの技芸双方の特徴を併せ持つ作品であると考えている。これらも「舜子変」と同様で、代表的な変文からかなり時代を経た後期の作品であるため、名称にぶれが出たものであろう。

### 三 「変」の意味について

「変文」の「変」とは何を意味するのか。欧米における敦煌変文研究の第一人者であるペンシルヴァニア大学教授の Victor.H.Mair (梅維恒) 氏は、自著において、実に 40 人近くの世界中の学者の説を紹介している。この膨大な数字は、変文研究の初期段階から、「変」義の追究がどれほど多く行なわれてきたか、その一方で、「変」の意味を確定することが如何に困難であるかを如実に物語っている。

「変」の原義をたどる研究も、おおよそ三つの考え方に帰納できるようである。具体的には、「変」が仏典を「改変」して作られたとする (1) 変更・改変説、仏典における神通や神変といった「普通とは異なった」題材を本源とする (2) 非常・神変説、そして、この「変」字は中国古来の「変」義に由来するのではなく、何らかの梵語を充てたものであるとする (3) 梵語翻訳説、の三種類である。

最初に「変」の意味について述べたのは、やはり最初に「変文」の名称を定めた鄭振鐸氏である。同氏の主張は、以下の如くたいへん簡便なものであった。

「変相」と同じように、所謂「変文」の「変」は、仏教經典の本文を「変更」して「俗講」をする意を指すと考える (変相とは「仏経」を変じて図相にする意である：原注、以下同じ)。のちに「変文」は「固有名詞」となって、仏教經典の故事を敷衍するに留まらなくなった (簡略して「変」と称する)。\*3

後半部分より、鄭氏は、経文の題材を俗講用に改変したのが「変文」の原義であると考えていたようである。中国古来の「変」の根本概念は「変化」「変易」等であるから、同氏の説は、「変」義を最も素直に取ったものであるといえる。

40 年代後半になると、「変文」義論争が俄かに活気づいてくる。南朝の清商旧楽における

\*1 また、拙論では真題を有する作品を「」で、仮題の作品は、『敦煌変文校注』での題名を用いて《》で表す。文書番号は、誤解を生じさせないため等の場合に限り、必要に応じて付加することとする。

\*2 「舜子変」を後期作品とするのは、甲巻の書写後に丙午年 (946) の書状が、乙巻「舜子至孝変文一卷」に天福十五年 (950?) の題記が存在しており、少なくとも書写年代で見れば相当後期であることがうかがえることに拠る。一方、「降魔変文」は玄宗皇帝に対する尊称から天寶七年 (748) の作であることが考証され、「救母変文」も『本事詩』等の記述から寶曆元年 (825) には相当普及していたことがわかっている。

\*3 1 頁\*1 の資料、150 頁。

「変歌」等が源流の一つである、という新説\*1を唱えた向達氏に対して、周一良氏は初めて「変」が翻訳語である可能性を示唆した。

私は、変文の変は、変歌の変とは関係がないと思う。変文とは、「変相」の「文」である。……この変の字はおそらく中国固有ではなく、梵語を翻訳したものに違いない。……梵文には Citra ということばがあり、絵解きの意で、Different、Various、Strange、Wonderful 等の意味もある。「変」という字の原語は、おそらく Citra なのではないだろうか。\*2

これに続く関徳棟氏の主張は、「変」字の発音が Citra とはかけ離れていることから、周氏に直接反論するものであるが、「変」が梵語の翻訳であるところは否定していない。

……したがって、もしもこの字が「中国固有ではなく、梵語を翻訳したものに違いない」という仮定が正しいのであれば、「変」字の原語を Citra とするよりも、Mandala とした方がより相応しいのではないだろうか。……一、「変」字の発音は晋唐時代、おそらく Mandala と近かっただろう（現在の「変」の発音もまた、Mandala の前半の音節 Man と非常によく似ている）。二、Mandala という語は、佛経において「曼陀羅」「曼荼羅」等々と音訳されてきたが、……曼荼羅と呼ばれるものの多くは、図画を指している。それ故に、おそらく一般的な仏教絵画にもこの名が借用されるようになったのであろう。……\*3

「変文」の「変」は「変相」の「変」に由来するから、発音の近い Mandala が「変」と訳出されたのだろうとし、馮宇氏もこの説を支持している\*4。ただ、同じ唇音三等字であるとしても、去声願韻の「曼（無販切）」と去声線韻の「変（彼眷切）」では、合口と開口の区別もあり、まだかなり発音が隔たっている上に、曼荼羅を「曼」のみで表す例もない。様々な角度から疑問を呈する論が出て、同説は学界の定説とはならなかった。それでも、翻訳説は 80 年代に入り再び過熱する。張鴻勳氏によると、饒宗頤氏が「変」は絵画の意を持つ梵語の māna の意識であるとし\*5、施蟄存氏が英語の Paint の原語にあたりと述べている\*6ほか、金克木氏も「変」は外来語であって、……梵語の Varna（<sup>ブランクリット</sup>俗語では vanna）から出ており、色彩、容貌、賛頌、装飾という意味である。……と論じている\*7。

かくの如き翻訳説の集大成ともいえるのが、Mair 氏の論である。しかし、梵語の碩学である同氏は、可能性のある仏経中の梵語全てに詳細な検討を加えた後、以下のように述べている。

このように詳細な考察を行なっても、やはりどんな種類のインド言語（むろん、古代語であれ現代語であれ）の中からも、中国語の「変文」に正確に対応する一つの語彙を見つけることはできなかった。……中国仏教の専門用語としての「変」の用法は、

\*1 1 頁\*2 の資料、五 俗講文学起源試探 57～59 頁を参照。

\*2 「読《唐代俗講考》」（『敦煌変文論文録』上所収で初出は 1947 年）、162～163 頁。

\*3 「読《唐代俗講考》的商榷」168 頁、及び「略説「変」字的来源」235～237 頁。共に『敦煌変文論文録』上所収で初出は 1947 年。

\*4 「漫談「変文」的名称、形式、淵源及影響」（『敦煌変文論文録』上冊所収）、361～362 頁。初出は『哈爾濱師範学院学報（人文科学）』1960 年第 1 期。

\*5 張鴻勳「変文研究述評二題」（『敦煌研究』2000 年第 2 期）、145 頁。原文は未見だが、初出は 1980 年。

\*6 同上。初出は 1987 年。

\*7 同上。初出は 1988 年。

古典作品における用法とは非常に異なっており、見たところインド仏教中の数多の概念を総合したもののようである。我々はこれが何か、梵語における一つのことばの対応語にすぎないということとはできない。……「変文」はつまり、このような文化交流の一つの象徴であり、単純なインドのもの、或いは中国のものなのではなく、インド文化と中国文化が融合した産物なのである。<sup>\*1</sup>

このように、「変」が翻訳語である可能性は高いものの、現存する梵語からは適当な語彙が見つからないと結論付けるのが、梵語翻訳説の現況である。この考え方は、初期変文が「絵解き」と密接に関わっており、「変文」の「変」は「変相」の「変」に他ならないと論じる金文京氏、小南一郎氏等、昨今の日本の敦煌文学研究者によって支持されている<sup>\*2</sup>。

一方、鄭振鐸氏と同じく「変」を中国固有の意味であると捉え、さらにそれが単なる題材の改変ではなく、仏教經典に独自の神通・神変故事に由来すると考えて、『白虎通』を引いて論じたのが孫楷第氏であった。

変とは「非常」の意味である。非常の事柄で妖異に属するものを「怪変」「変怪」という。……非常の事柄で靈異に属するものを「神変」「靈変」という。……したがって、変文という名を得たのは、その文が、仏と諸菩薩の神変や経に載せられる変異の事柄を述べたことによる。これは、唐代の人々が小説を書いたが、その内容が新奇であったためにのちの人に伝奇と呼ばれ、元明時代の人々が戯曲を作ったが、やはりその内容が新奇であったので当時の人々に伝奇と呼ばれたようなものである。<sup>\*3</sup>

日本においても、「変文」の初期研究者はおおよそ同様の立場をとっている。たとえば澤田瑞穂氏は、孫氏より10年以上も前に、「変相の意義については仏教家はいろいろ勿体らしい理屈をつけているようだが、一口にいへば仏菩薩の威徳が具現表家された様相である。いはゆる神変の迹である（注：傍点は原注）。<sup>\*4</sup>」の如く論じている。変文の「変」は、神変故事の如き経文の特殊な内容を表したものであるという神変説は、総合的に見れば「変」義の主流であるといえ、王重民氏や陸永峰氏といった大陸の著名な研究者をはじめ、台湾の曲金良氏等も賛意を表している。

一方、60年代から一貫する周紹良氏の説は、初期研究に立ち戻ったかの如く単純明快なものであり、あたかも次第に複雑になってゆく「変」義論争を一蹴するかのようであった。

「変文」の概念をはっきりさせるには、回りくどく考証する必要は全くない。最初にこの名詞を用いた人間が必ずしも字義の考証を経てから用いたとは限らないし、また反対に、一つのことばが生まれるには人々にとって分かり易く、且つ受け入れ易くしなければならぬからである。故に、「変」の一字は、単なる「変易」「改変」の意味に過ぎず、如何なる奥深い意味も含まれてはいない。たとえば「変相」というものは文

<sup>\*1</sup> Victor.H.Mair『唐代変文（上）』（中国仏教文化研究所編／1999年）、151～152頁。

<sup>\*2</sup> たとえば、金文京「中国の語り物文学」（『中国通俗文芸への視座』東方書店／1998年）、107頁。小南一郎「孟蘭盆経から「目連変文」へ——講経と語り物文芸とのあいだ——（下）」（『東方学報』第75冊／2003年）、60頁など。但し、昨今のみならず、既に50年代半ばに、変文が変相の解説文だと主張した梅津次郎氏が、「変怪」という意味を提示した孫氏の説に疑問を投げかけ、「……ここに云ふ「変」はもと仏教用語から出てゐることは確かであり、その意味の探求は結局梵語にまで遡らねばならないであらう。（「変と変文」196頁）」と論じていることは注目に値する。

<sup>\*3</sup> 「読変文」（『敦煌変文論文録』上冊所収）、239～242頁。初出は1951年『現代仏学』第1巻第10期。

<sup>\*4</sup> 1頁\*5の後者資料、73頁。

字を図像に改変したものであり、「変文」とはすなわち、ある一つの記録を別の形式の文章に改変したものを意味する。……\*1

鄭氏と周氏は共に改変説に数えられるが、鄭氏が經典の題材を改変したものと考えているのに対し、周氏は対象を仏典に絞らず、且つ題材ではなく形式の改変であると主張する。同氏はまた、「変文」という名を得たのは、変文がある一つの形式のものから別の形式に変わったという理由によるに違いない。たとえば、仏教經典を改変して説唱文としても、史書の記録を改変して説唱文としても、ともに「変文」と称する\*2」と述べており、「変相」の「変」の意と含めて、仏教の影響を最大限排した説であるといえることができる。

直接的な「変」義の追究とは異なるが、「変文」の「変」を形式の改変とする周氏の説をさらに推し進めたのが、陳海濤氏の論である。陳氏は、変文の文体には韻散混合体だけでなく散文体や賦体も存在し、故事の題材も様々であることなどから、以下のように、変文は種類を問わないあらゆる記録の改変文に過ぎず、変文と呼ばれる形式は（講經文・縁起因縁・話本等の如くには）存在しないと主張する。

……したがって、「変文」を文学ジャンルの一つとみなしたり、「変文」が敦煌遺書の俗文学の総称であるとしたりするのは、みな妥当ではないのである。「変」或いは「変文」は、現在の意味からいうと、一種の「改編文」に過ぎない。手法を表現する範疇に属しており、形式・類型といった範疇には属していない。……\*3

しかし筆者としては、狭義の変文という概念が存在しないという考え方は、さすがに極端にすぎるのではないかと考えている。制作年代を異にする少数の例外の存在によって、「降魔変文」や「漢将王陵変」の如き代表的な韻散混合文体の作品の存在を無視することはできまい。加えて、陳氏の説に従えば膨大な量に上るであろう「ある形式を別の形式に改変した文＝変文」が、何ゆえにわざわざ現存作品のみ「変文」という題名を冠しているのかも説明できない。縁起・因縁・話本・詞文等も手を加えればみな変文になるのならば、もとなる題材故事が存在する全ての現存「変文」作品には、このような類型別の名称は必要なくなる。最初から変文と題されて然るべきだということになるだろう。

最後に挙げた兪曉紅氏の論は、「変」義について最も近年に発表されたものであり、いわば玉虫色の解決案である。

総合的にみて、変文の変は題材的来源、文体の変化、社会的効用といった諸方面からその意味するところを考慮する必要がある。最初の変文の題材は多くが神変故事であり、その効用から言えば、変文はある種の奥の手の的な方便でもあり、仏弟子が宣教し教えを補う手段の一つであった。……対面しているのは文化レベルがそれぞれ異なる俗家の聴衆であるから、出家僧は意識的に、仏典が本来持っているある種の神異的色彩や譬喩的意義のある題材を選択し、脚色、敷衍して、ついには新しい文体になったのである。これらの故事が記録されると、それを写した者が題材と文体という二つの角度から考えて、題名を「変文」としたのは自然なことである。\*4

こと「変」義に関しては、現在、全ての議論が出尽くした感がある。したがって、新発

\*1 6頁\*3の前者資料、407～408頁。初出は1963年。

\*2 同上書、408頁。

\*3 「敦煌変文新論」（『敦煌研究』1994年第1期）、70頁。

\*4 3頁\*3の資料、114～115頁。

見の資料がない限り、翻訳由來說と中国原義説の双方が歩み寄って、ある一つのことばを由来とするような決着は望めないと思われる。しかし、最初の「変」義が梵語であるとしても、仏典の「神変」に由来するとしても——但し、やはり、現存する早期の変文が「降魔変文」の如き仏典の「神変」故事であることは想起されるべきであろう——、原義と同様に重要であるのは、「変」の意味が、時代の変化と共に変容していったことではないだろうか。題材面や内容面での制約を受け、文体面においてもおそらく韻散混合体を義務付けられていた初期の変文は、現存作品を見る限り、次第にその制約を失っていったようである。その中で、筆者が変文に共通する特徴として注目したいのは、変文が、ある一つの題材故事を「作品として改変し」、起承転結をつけて纏め上げたものだといえることである。たとえば、初期変文である「降魔変文」の冒頭は以下のように始まる。

蓋聞如來說法，萬萬恒沙；菩薩傳經，千千世界。爰初鹿苑，度五俱輪；終至雙林，降十梵志。演微言愛阿息浪，談般若煩惱山摧。……

（聞くところでは、如来は万万恒沙に法を説かれ、菩薩は千千世界に経を伝えられたとのことです。初めには鹿野苑にて五比丘を度し、終わりには沙羅双林にて十梵志を降伏いたしました。微妙の法を説かれれば、愛欲の河の浪は静まり、般若を談じられれば、煩惱の山は摧けます。……）

「降魔変文」の冒頭は、舍利弗と六師外道による神通力合戦という本筋の内容を導くために、故事の由来となった「金剛般若波羅蜜經」序品の講經文的叙述から起こしている。この構造は、たとえば《難陀出家縁起》が「次解難陀者，是佛親弟，姨母所生。相貌端嚴，世間希有。……（次に説明いたします難陀という者は、仏の実の弟で、異母から生まれました。容貌は非常に美しく、世の中でも稀であります。……）」の如く始まり、「歡喜国王縁」が「謹案藏經，說西天有國名歡喜，有王歡喜王。王之夫人，名有相者。……（謹んで藏經を案じまするに、西天に歡喜という名の国があり、歡喜王という王がいらっしやったとのことです。王の夫人に、有相という名の方がおりました。……）」の如く、直接物語の登場人物から説き起こすのとは全く異なっている。一方で、韻散混合文体をとらない「劉家太子変」や「舜子変」でも、内容的には仏典と無関係であるが、始めに物語の由来を述べていたり、末尾に史書の記述や短い詩を用いて本筋を概括していたりと、体裁はかなり整えられている。また、上述したように、「醜女縁起」の最後で「上來所說醜變」と述べ、頻婆娑羅王后綵女の「因縁」故事にわざわざ「変」字を加えてあるのも、作品としては半端であった当初の縁起・因縁故事を、「変」としてもう一度編集しなおしたという意味が現れていると考えられる\*1。このように、「変」の文字には、成立当初の真意は措いても、全変文に通徹する「作品化」「編集」という姿勢がうかがえるのである。そしてそのことが、次項で述べる変文の「読みもの」化と深く関わってくると考えられる。

#### 四 「語りもの」説と「読みもの」説について

\*1 たとえば、「金剛醜女因縁」には全5種類の題名の異なる異本が存在するが、「上來所說醜變」の一文があるのは、乙巻と呼ばれるP.3048「醜女縁起」のみである。加えて、これらの字句の異同を調べると、乙巻のみが「序」に当たる部分を有するほか、随所で異なった表現を用いており、全編にわたって他4種系列（こちらは基本的に同一である）から改訂したと思しき跡が見られる。このことから、筆者は乙巻が「縁起・因縁類から変への改変」の一例であったと考えている。詳細はまた稿を改めて論じたい。

変文の輪郭が未だ明らかにされていなかった研究の黎明期を除いて、「変文」が元来「説唱（語りもの）」の「底本（台本）」であるということは、各研究者の割合一致した意見であった。『敦煌変文集』前言において向達氏が述べた、「敦煌で発見された説唱体の文学作品は、……唐代寺院で盛行した説唱体の作品が、すなわち俗講の話本なのである。<sup>\*1</sup>」といった論は、様々な中国白話文学史、及び「変文」の項を有する事典類に引き継がれている。この「変文」＝「語りもの」という単純な構図が見直されることになったのは、「変文」の分類研究が進んだことで、「廬山遠公話」や《韓擒虎話本》のような話本の存在が明らかになってきたからであった。

たとえば路工氏は以下のように述べている。

……『敦煌変文集』は、敦煌で発見された説唱文学を総集として編成して詳細な校勘作業を行なった、唐代説唱文学を研究するための重要な作品集である。しかしながら、編者は題目のない説唱文体をみな「変文」と表している。わたしはこのことはあまり妥当ではないと考える。内容から観察するに、多くの作品が話本であると肯定されるべきである。僧徒が修改を加えた話本があったり、書写者が「変」として写したのもあったりするが、実際はすなわち話本なのである。<sup>\*2</sup>

同氏はさらに、話本と変文は唐代において同時に存在していた二種類の文体であり、両者は互いに影響しあってはいたけれども「合流」はせず、話本がその後の平話や演義小説に発展してゆく一方で、変文は宝卷に発展したと論じている。また、周紹良氏も、同様に話本は変文ではなく、宋代の『清平山堂話本』等と等しいものであると述べている<sup>\*3</sup>。

「変文」のうち、話本のみを後の小説に繋がる「読みもの」と考える論は、現在でも根強い。21世紀に入ってから、王昊氏が自著『敦煌小説及其叙事芸術』において「厳密に言えば、変文と通俗小説には大きな差異が存在する。これらは各々独立した範囲を有し、また、各々非常に鮮明な特徴を持っている<sup>\*4</sup>」と述べており、韻散混合体と散文体といった文体面や、話本の演出方法である「説話」の形式及び起源・伝承といった演出面等から、両者は決して混同されるべきでないと主張している。

このような学界の趨勢の中で、近年、新しい主張が李時人氏及び兪曉紅氏から提出された。李氏は、『話本小説史』を著した蕭欣橋氏により、講經文や変文をも「俗講話本」「転変話本」と称して話本小説の早期作品に数える説が出されたことを引いて、「これらは、ただ敦煌蔵巻中で「説話」と「話本」だけを「小説」とであると認める考え方を打ち破るものであるが、それでもまだ「話本」だけが「白話小説」とあるという考え方から抜けられていない。<sup>\*5</sup>」と論じ、以下のように述べている。

このような（訳者注：「変文」中、叙事性の強い30数作品を白話小説の早期形態とみなす）考え方は、この問題に対する私の基本的な認識を反映している。第一に、「変文」は一般的に行なわれている意味での「文学形式」概念などではなく、一種の「汎文体」概念であり、特殊な歴史的状況下で生まれた作品類別（「文類」）の呼称である。したがっ

\*1 『敦煌変文集・上冊』引言、2～3頁。

\*2 「唐代的説話与変文」（『敦煌変文論文録』上冊所収）、402頁。初出は『民間文学』1962年第6期。

\*3 6頁\*3の前者資料、421頁。

\*4 『敦煌小説及其叙事芸術』（安徽人民出版社／2005年）第一章第三節：変文非通俗小説辨、23～33頁。

\*5 3頁\*3の資料、序言12頁。

て、それを「文学形式」である「小説」と同列に置くことはできないし、敦煌写巻においてこれまで「変文」と呼ばれた作品の中にも含まれている、基本的に「小説」の文体の要求に符合する作品を排除することもできない。第二に、「説話の台本」である「話本」であるかどうかによって、その作品が「小説」であると確定することはできない。我々が目にするこれらの作品は、全て「写本」、すなわち書面語の作品として扱われるべきである。したがって、「小説」であるかどうかは、それが「小説」の文体要求に符合するかどうかによって判断されるべきであり、講唱形式や分類によって確定することはできない。<sup>\*1</sup>

「変」が正統の「正」に相對する「変」に由来しており、仏教經典を敷衍したものを變文とする李氏の考え方は、上述の変更・改変説に等しく、變文という形式を認めない点では陳海濤氏と似通っている。その上で、氏は書面化された叙事文学作品という点から言えば、變文と呼ばれてきた作品も「早期の」白話小説であると主張する。そして、従来語りもの文学の証拠とされてきた變文の韻散混合文体についても、それらが基本的に散文の叙事を主としていること、また、各作品の韻文と散文の比率のばらつきが散文化への傾斜の度合いを表していると考えることから、散文体へ移行する過渡期の文体であると捉えている。

上記に挙げた中国の研究者は、みな現存する「小説」——言い換えれば、話本や通俗小説に繋がる散文体としての「読みもの」化を論じている。しかしながら、李氏の述べる通り、もしも現存の變文作品が「台本」ではなく「記録稿」だと考えるのであれば、韻文中心の語りものとして上演された後に、その形式を活かしながら読みものとして整理加工した、いわば「語りものの読みもの」という存在もまた可能ではないだろうか。つまり、狭義の變文は、彼が主張するように、散文体の話本へ向かう過渡期の作品であるからこそ「読みもの」なのではない。たとい実際の語りものであった講經文類と同様の韻散混合文体で制作されていても、變文はすでに読まれることをも前提に加工されていたとも考えられるということなのである。このような考え方の代表者である Mair 氏は、以下のように述べている。

變文の大部分は、それ自身が生まれるもととなった口語りで敷衍して説くことと、すでに数代の隔りがある。これに反して、比較的簡単な講經文には、それらが口語りをもととした最も直接的な後代であることを説明する完全な証拠がある。<sup>\*2</sup>

Mair 氏は、變文において、毎回、散文から韻文に移る箇所に非常に厳格に用いられている「看～処、若為陳説？」といった決まり文句は、口述性の表れというよりも、むしろ何度も修改を繰り返してゆくうちに、本来の語りからかなり隔たった完成形として出来上がってきたものであると論じている。金文京氏も Mair 氏と同様の考え方であり、さらに變文の散文部分が「散体」「駢体」「賦体」の如く文体の顕著な相違を為していることを受けて、「以上の点は、變文の特に散文部分が、絵解きの芸人の台本というよりは、むしろ読まれるためのテキストであったことを示唆するであろう。散文部分の文体の多様さも、そのように考えると分かりやすい。<sup>\*3</sup>」の如く述べている。

\*1 3 頁\*3 の資料、序言 3～4 頁。

\*2 10 頁\*1 の資料、193 頁。

\*3 10 頁\*2 の金氏資料、108 頁。なお、變文の様々な散文体を分析した論文としては、同氏「敦煌變文の文体」(『東方学報』第 72 冊/2000 年) 243～265 頁を参照。

Mair 氏と金氏に同じく、筆者も、語りの様相を比較的充実に切り取った講経文及び縁起・因縁類とは異なり、狭義の変文は「よくできた語りもの」であるに止まらず、様々な部分で「読まれるもの」としての修改が加えられていたと考えている。上述の如く、当初の「変」義は曖昧となり、内容や文体にばらつきが出ようとも、変文の完成度は一貫して変わることがない。その上、「救母変文」や「八相変」、「捉季布伝文」等のテキストは多くの人々によって転写され、明らかに文字を媒介として消費されており、ほぼ全てが一点ものである講経文類とは対照的である。従来の研究では、「変文」はとかく民間の文学、通俗的な仏教故事作品群、語りものの淵源といった曖昧なカテゴリーによって一括して論じられ、それらが互いに深く関連し合いながらも、異なった性質や目的を持って存在していた可能性を追求する議論はされてこなかったように思う。しかしながら、もしも「変文」がこのように用途の面において多様性を有していたのであれば、全作品を新たな角度からもう一度分析しなおすことによって、これまで我々が見落としてきた何らかの差異の存在が明らかになるのではないだろうか。

\*

拙論では、話本や俗賦を除いた「変文」作品のうち、一定程度の韻文部分を有する 66 種類の作品を対象として、全ての韻文及び齊言句<sup>\*1</sup>の句末押韻と、近体詩に準じた平仄の遵守状況を調査し数値化することによって、得られた傾向を分析考察した。このような韻文分析を行なう目的は、まず第一に、全韻文の特徴を客観的かつ総合的に把握することによって、唐五代時代における「韻文学」としての「変文」の位置づけを明確にしたいと考えたからである。一口に「韻文」といっても、その完成度は作品の種類や用途によって雲泥の差がある。「変文」の押韻や平仄は、従来、「通俗文学」の範疇から語られてきた通り、本当に粗雑で程度の低いものであったのか。そして、それらは、ほぼ同時代に並存していた唐代文学の最高峰である近体詩と、また、故意にその形式を崩した歌行体の作品と、如何なる部分で異なっていたのか。「変文」の位置関係が明確になることは、「変文」が如何なる人々によって制作・受容されていたか——これらもまた、未だ定論を持たない研究課題である——に直結する重要な意味を持つだろう。このような特徴を明らかにした上で、第二の目的として、各「変文」の用途、すなわち「語られる（唱われる）変文」と「読まれる変文」について考察することが求められる。これまでは全作品において「目立った差異は認められない」と考えられてきた韻文部分であるが、たとえば多様な文体を使い分け、套語等の存在が確認できる散文部分のように、果たして本当に、用途の違いを感じさせるような特徴は存在しないのだろうか。韻文部分は、「語りもの」であったとすればふしをつけ、ある一定の曲調を用いてうたわれていたと考えられるから、聴覚的な要素が強く現れ出ているはずである。容易に旋律に乗せられること、形式面や内容面で繰り返しが多いこと、ことばが平易で文字に頼らなくても内容が理解できること等々、聴覚的な配慮の多寡を追うことは、韻散混合文体を有する「変文」が一律に「語りもの」であったのかを考える上で、欠くことのできない判断材料の基軸となるだろう。

<sup>\*1</sup> 「変文」には、仏教系の作品を中心に、押韻しない 6 言句と 7 言句が多く存在する。但し、これらは極めて少数の例外を除けば、法則性を持たない大多数の仏典の偈とは異なり、句末が「平一仄一仄一平」声の文字をとるという独自の規則によって制作されている（詳細は後述）。拙論では、押韻はしないが散文とは明らかに区別されている文字数をそろえた句を「齊言句」と総称することとする。

但し、一般的には、ある作品における読みもの（或いは語りもの）の特徴を追うのには、当然、散文部分の方が適していると言うことができる。何故ならば、臨機応変に語られていた散文部分は、「読みもの」として整理加工される際に容易に手を加えやすい一方で、韻文部分は、たとい「語りもの」であってもあらかじめ作られていたと考えられ、整理された「読みもの」との違いが現れにくいと思われるからである。しかしながら、「変文」には、全作品の散文部分の単純な比較を著しく困難にする、一つの特殊な事情が存在する。それは、「変文」の散文は一般的な故事の叙述に止まらず、あるものは仏典の教疏と何ら変わらぬ仏教語句の解説であったり、あるものは韻文以上に作りこまれた駢儷体や賦体であったりと、統一した基準を立てることがほぼ不可能だということなのである。金文京氏による「敦煌変文の文体」分析が狭義の変文作品に限られるのも、全「変文」作品内での変文の完整性を提示するという意図があったと同時に、講経文の語句解説の如き性質・目的の異なった散文までも同列に置いて比較することは無意味であると判断した所以ではないだろうか。その一方で、韻文部分は韻文を有する全ての「変文」作品において、同じ基準を以って比較分析することができる。散文に比べて変化の乏しい韻文部分ではあっても、より多くの作品を同列に比較するという観点から見れば優っているといえよう。従来、このような「変文」全作品を対象とし、平仄の内容にまで及んだ大規模な韻文分析は——河西（西北）方言を調べるための押韻分析を除いて——行なわれてこなかった。が、変文研究をさらに進めるためには、現在、早急に為されるべき作業なのである。

最後に、拙論の構成について簡単に述べておく。第一章 序章では、総論として、「変文」の諸問題に対する先行研究の整理と本論の主旨を述べたほか、各論として、最も代表的な「変文」二種である講経文と変文を取り上げ、それぞれ『高僧伝』と唐詩四首を用いて、具体的な成立の背景と上演の様相を考察した。第二章 「変文」の押韻では、従来、「変文」の韻文研究としては主流といえる押韻関連の先行研究を整理すると共に、『広韻』から乖離した「変文」の各種出韻について、宋代標準音と、河西方言を主とした方言音の二項目から検討した。第三章 「変文」の平仄では、近体詩の成立過程と漢訳仏典とのかかわりを考察し、また、「変文」各種によって無視できない差異が存在する「変文」の平仄遵守状況について詳らかにした。そして、第四章 「変文」と唐代文学では、上記二章で得られた「変文」の韻文の特徴を唐代の他韻文文学と比較することで「変文」の位置づけを明確にすると共に、「唱<sup>うた</sup>われる変文」と「読まれる変文」の解明を試みた。

## 第二節 高僧伝類からみた「変文」

上節で述べた通り、「変文」は、「変文」と総称するのが最も妥当であるような緩やかなつながりを持ちつつも、個々に見てゆけば様々な種類の作品を内包している。本節では、「変文」作品の具体的な成立背景を考察するために、最も正統的で、「最も早期の「変文」\*1」とも称される講経文と俗講の成立背景を検討してみたい。

仏教の宣教と、俗講及び転変の成立が如何に為されていったかという研究は、古今、枚挙に暇がない。大よそ、俗衆への開導を述べた『梁高僧伝』卷十三「経師」「唱導」の記述

\*1 王重民氏の1頁\*4の資料、276頁など。

から説き起こして、中晩唐代にかけての俗講の隆盛の様子を円仁の『入唐求法巡礼行記』から、一方で墮落した俗講や文淑和尚の記述を『因話録』及び『太平広記』から引用して検討し、後者の風潮が必ずしも仏教に関わりのない転変の如き演出を生み出したとして、吉師老や王建らの詩を挙げる、という流れである。引用資料の数は年々増加傾向にあるが、それによる新しい見解は未だ見られないようであるし、様々な立場の作者によって論じられた、年代が500年以上にわたる資料を縦横に引用する手法にも疑問を感じる。故に、本節は「変文」成立を考える上で最も重要な資料の一つである高僧伝の記載を主要な手がかりとし、梁代・初唐・北宋初期までと時代を追って詳しく検討することによって、仏教宣教を目的とした語りものである講経文を主としつつ、縁起・因縁類の演出や性質についても明確にしてゆきたい。

むろん、資料を歴代の「高僧伝」三書にほぼ限定してしまうことによって、民間に多く存在していたとされる、墮落した末端の僧の状況が正確に反映されないという問題はある。それゆえ、筆者が「未だかなりの専門性を保っていた」と結論付けている六朝時代の唱導においても、小南一郎氏が「齋講を取り仕切り、經典転読に精を出す、民衆的な俗講僧\*1」と述べる『冥祥記』の宋沙門智達の如き例が存在しているように、仏教界全体で考えれば矛盾を引き起こすような場合も存在する。しかしながら、同じ立場の出家者が分類整理した高僧伝は、時代と作者の違いを最小限に止め、著しく中央よりではあっても一貫性がある。したがって、この中で、俗衆に対する宣教の変化を見て取ることは十分可能であるといえる。高僧伝に載せられる僧たちは主流派であり、同時代の地方及び民間には、伝記にならない数多の俗僧が存在していた事実を否定するつもりはない。僧侶以外の手によって記されてきた、各時代の末端における斯くの如き民間僧侶の記述は敢えて省いた上で、正式な仏教儀式から発展した唱導と俗講の様相を追ってゆくことが本節の主旨である。

#### 一 『梁高僧伝』——初期の開導

天監十八年(519年)までの伝記を記した梁・慧皎著の『梁高僧伝』十科のうち、出家者以外の宣教に関わり、俗人を悟らせるはたらきを担っている項目は、卷十三の「経師」と「唱導」である。同書にはもう一科「誦経」という項目があるが、こちらは自らが修養のために経文を読誦するもので、「法華経」「維摩経」等、必ず大乘經典の名前が挙げられており、経師が行なう「転読」とは関係がない。高僧伝の作者である慧皎はかなり意識的に各科の区切りを設けており、各々で求められている「高僧の資質」は明白である。それは、後述するように、贊寧が『宋高僧伝』において「経師」の後代を「読誦」として述べ、転読と読誦を混同しているのとは対照的である。

高僧伝の「経師」とは、一言でいえば、経文を和声管弦つきでうたう人々のことである。これには、經典の文句を梵音でうたう「転読」と、經典の偈の部分をやはりインド風の音楽でうたう「梵唄」の二つが含まれている。慧皎自身では区別をつけているものの、「経師」について述べた「論曰」には「転読」と「梵唄」双方の記述が交互に出てきて、些か混乱が生じるため、整理しながら読み解く必要がある。

\*1 10頁\*2の小南氏前掲資料、47頁。但し、筆者は唱導僧と俗講僧の起源が異なっており、さらに俗講の成立が南朝末期から隋代にかけてであったと考えるため、南朝時代初期の唱導僧を「俗講僧」と称することには賛同しない。

慧皎はまず「歌」の効用を述べ、中国とインドの「歌」をこのように比較する。

……東国之歌也，則結韻以成詠；西方之贊也，則作偈以和声。雖復歌讚為殊，而並以協諧鍾律，符靡宮商，方乃奧妙。故奏歌於金石，則謂之以為樂；設讚於管弦，則稱之為唄。<sup>\*1</sup>

(……中国の「歌」は韻を踏んでうたうが、西域の「贊」は偈を作って合唱する。歌と讚は異なるとはいえ、共に韻律を合わせ、音楽を用いることではじめて奥深く優れたものとなるのである。故に、歌を金石でもって演奏することを「楽」といい、讚に管弦を用いることを「唄」と称する。)

インドの讚とは、偈頌を作って和声することであり、これに管弦の音楽を加えたものが唄と呼ばれる。比較されているものが韻を踏んだ中国の歌と楽——これは樂府詩の演奏を述べているのであろう——であることもあり、梵唄とは經文の長行（散文）部分ではなく、専ら偈頌部分をうたうことであったことがわかる。

慧皎は続けて、「楽」を定めることの四つの徳と、「唄」を聴くことの五つの利点を論じた後、一転して、今度は經文全般の翻訳状況について述べる。単音節の中国語と複数の音節を以って一語を為す梵語では、言語体系が完全に異なるため、元來經典に付随していた梵音を用いることができず、「それ故に、仏のことは翻訳され、梵音の響きは伝えられなかった」。その中で、以下の人々が梵音を伝えたと述べる。

始有魏陳思王曹植，深愛声律，屬意經音。既通般遮之瑞響，又感魚山之神製。於是刪治瑞應本起，以為學者之宗。伝声則三千有余，在契則四十有二。其後帛橋、支籥亦云祖述陳思，而愛好通靈，別感神製，裁變古声，所存止一十而已。

(始めは魏の陳思王曹植(192～232)が深く声律を愛して、經文の音声に心を寄せた。既に五音の瑞響に通じていたので、魚山の神製にも感じたのである。そこで「瑞應本起經」を抜粋、整理して、學者の宗とした。伝えられた音は三千余、契としては四十二である。その後、帛橋、支籥も陳思王の教えを受け継ぎ、神秘を好み、別に神製を感じて、古い音を除いたり変えたりして、残っているのは十だけである。)

文章の流れから、彼らは梵唄ではなく転読の創始者であると見るべきである。むろん、曹植と梵音の関係は伝説に過ぎず、これらが創作されたのは実際は東晋末年頃であったことは、陳寅恪氏ら多くの研究者によって指摘されている。しかしながら、梁代には既に転読の起源が神話化されていたということは、比較的歴史の浅い唱導との差異を示す興味深い事柄である。この記載からは、転読の対象が「瑞應本起經」<sup>\*2</sup>の如き本縁部の經典であったこと、梵音は「声」という単位が基本であり、それを幾つか合わせたものを「契」と言ったことが分かる。「契」についてはこれまで諸説あり、(講經文で引用される)經文一段分、

<sup>\*1</sup> 以下、『高僧伝』の引用は湯用彤校注、中国佛教典籍選刊・中華書局版 1992 年の当該箇所を底本とする。

<sup>\*2</sup> 『大正新修大蔵經』第 3 卷・本縁部上、呉・支謙訳「仏説太子瑞應本起經」472～483 頁。

歌讚のこと、gāthāの音訳等が挙げられている\*1。「契」字の淵源自体は gāthāの音訳であったとするのが妥当だと思われるが、とりわけ転読における「契」は、歌讚（偈頌）に限らず、ある程度の長さを有する一つの曲調のようなものだったのではないだろうか\*2。たとえば帛法橋和尚は「若い頃から転読を好んだものの、声音に乏しかった」が、七日七晩の懺悔で靈験を得て「三契」を作り、「その後数十万言を誦経した」という。四言、五言、六言といった齊言句で構成される歌讚は一単位があまりに短く、その繰り返しでは経文の長行部分に対応し難いだろう。上の記載があくまでも転読について述べられていることに注意したいのである。

慧皎はさらに、転読の特徴についてこのように述べる。

但転読之為認，貴在声文兩得。若唯声而不文，則道心無以得生；若唯文而不声，則俗情無以得入。……而頃世学者，裁得首尾余声，便言擅名当世。经文起尽，曾不措懷。或破句以合声，或分文以足韻。豈唯声之不足，亦乃文不成詮。

（但し転読を賛美するのは、その尊ぶところが声と文との両方を得るからである。もしも声だけで文がなければ、仏に帰依する心は生まれない。もしも文だけで声がなければ、俗人の感情に入ることができない。……然るに昨今の学者は、始めと終わりの余声を切り取って、当世の名声をほしいままにしている。経文の首尾は、足し引きのできないものである。句を取り除いて音に合わせたり、文を分けて韻を足したりする。これらはただ声が足りないのみならず、文もまた理を成さないのである。）

転読に必要とされる「声」と「文」であるが、ここでいう「文」とは、唱導における弁論術や美辞麗句のようなものではなく、経文を切り張りせずに正しく転読の曲調に乗せる、といった意のようである。転読はおそらく梵音であることが第一であって、経文の内容を理解させることは二の次だった。たとえば八閩斎の一晚、真夜中に四衆がうつらうつらしていると、釈智宗和尚が「高座に昇って一轉すると、梵の響きは雲を突きぬけ、みな精神が伸びやかに開かれて、豁然と醒悟した。」の記述の如く、あくまでも奥妙な梵音の調べをもっともらしくうたうことによって、俗衆を開導する役割を担っていたのであろう。

その後、梵音の効能を論じた慧皎は、「天竺の風俗では、法のことばをうたうことをみな「唄」と称するが、中国では「詠経（経をうたうこと）」を転読と称し、「歌讚（偈頌をうたうこと）」を梵唄と呼ぶ」と述べて、論を再び梵唄に戻し、その起源について述べる。

原夫梵唄之起，亦兆自陳思。始著太子頌及睽頌等，因為之製声。……其後居士支謙，亦伝梵唄三契，皆煙没而不存。……唯康僧会所造泥洹梵唄，于今尚伝。即敬謁一契，文出双卷泥洹、故曰泥唄也。……

（元来、梵唄の起源もまた陳思王より始まり、「太子頌」と「睽子經頌」等を著して、それに音声をつけた。……その後支謙居士も「梵唄三契」を伝えたが、みな煙のよう

\*1 経文説は周一良氏「説《唐代俗講考》」、歌讚説は関徳棟氏「《説《唐代俗講考》》的商榷」、gāthā説は向達氏「補説唐代俗講二三事」を参照（共に『敦煌変文論文録』上冊に所収）。

\*2 たとえば田青氏なども「“契”の意味はおそらく曲譜である。」と述べている。田青『浄土天音：田青音楽学研究文集』（山東文芸出版社／2002年）、6～7頁。

に消えてしまって残っていない。……康僧会が造った「泥洹梵唄」のみが今も伝わっている。これが即ち敬謁一契であり、経文が泥洹経二巻より出ているために、泥唄というのである。……)

「太子頌」の「太子」とは、おそらく「太子須大拏経」\*1か、先程の「太子瑞応本起経」を指すと思われる。「睽子経」は『大正新修大蔵経』に失訳の「仏説菩薩睽子経」以下四種の別本が現存し\*2、やはりみな本縁部の小経である。「泥洹梵唄」については、康僧会の翻訳ではないが、年代が程近い西晋時代の白法祖が訳した「仏般泥洹経」二巻\*3及び失訳の「般泥洹経」二巻\*4が現存しており、こちらは阿含部の経典である。これらは所々に斉言句を挟んでいるものの、基本的には散文叙述であるから、そこから如何にして偈頌の歌讚である梵唄を制作したかは分からない。但し、たとえば失訳「般泥洹経」下巻に存在する「甘露化従仏出、疾如聴弟子陳。……」で始まる6言36句の偈頌等が、支曇籥和尚の作ったという「六言梵唄」を彷彿とさせることから、やはり経典内の斉言句を用いたか、経典の内容を斉言句に編集しなおした文章に音楽を乗せたのではないかと想像される。

上記記載から、転読には梵音（の如きもの）が不可欠であり、その題材自体は本縁部を主とした比較的短い経典が対象であったことが分かる。したがって、遠く漢代より行なわれていた儒教の「講経」における「都講」、或いは大乘仏典を読経する僧たちとは全く起源を異にしているというべきである。後の俗講において経文や偈頌をうたう「都講」、「梵唄」の淵源と考えられている経師であるが、当初は経典の内容云々よりも、専ら専門的な音楽集団であったと考えなければならない。

一方、「唱導」は、慧皎が「論曰：」の最初で既に「法の道理を宣唱することによって、大衆の心を開き導くものである」と述べている。唱導の創始者である廬山の慧遠(334～416)は、曹植より二世紀近く後の人物であって、慧皎の生没年代とも近いことから、唱導の説明は経師に比べてかなり分かり易い。「元来、唱導の尊いところは、四つの事柄であり、「声」「弁」「才」「博」という。」の部分は非常に有名であるので原文は引かないが、四項において求められる条件は、以下のようにまとめられる。

声：曲調及び鐘鼓の音楽を用いる

弁：その会に相応しい内容を語る

才：語ることばが美しい

博：仏典はもちろん、様々な典故を自在に用いる

転読・梵唄と同様に、やはり音楽の演奏を用いながら各技能を駆使して行なう唱導の場は、次に挙げる如く具体的に表現されている。少し長いが引用しよう。

至如八閔初，夕旋繞行周，煙蓋停氛，灯性靖燿，四衆專心，又指緘黙。爾時導師則擎  
炉慷慨，含吐抑揚，辯出不窮，言応無尽。談無常，則令心形戰慄；語地獄，則使怖涙

\*1 『大正新修大蔵経』第3巻・本縁部上、西秦・聖堅訳「太子須大拏経」418～424頁。

\*2 『大正新修大蔵経』第3巻・本縁部上、失訳「仏説菩薩睽子経」、西秦・聖堅訳「仏説睽子経」、同氏「睽子経」(別本一)、同氏「睽子経」(別本二)、436～443頁。

\*3 『大正新修大蔵経』第1巻・阿含部上、160～175頁。

\*4 『大正新修大蔵経』第1巻・阿含部上、176～191頁。

交零。徵昔因，則如見往業；……五体輪席，碎首陳哀。各各彈指，人人唱仏。爰及中宵後夜，鍾漏將罷。則言星河易轉，勝集難留。又使人迫懷抱，載盈恋慕。當爾之時，導師之為用也。其間經師轉読，事見前章。

(たとえば八齋戒始めの夕暮れに、ぐるぐると周りを回り、香炉の煙は俗塵の気をしぼし止め、蠟燭の灯はひたすら輝きをあらわして、四集は一心に指を交差して沈黙を守る。この時、導師は炉を捧げて激越な口調で、抑揚をつけ、弁じて窮まらず、そのことばと反応は尽きることがない。無常を語れば、心に戦慄の気持ちをおぼえさせる。地獄を語れば、怖れて涙をばたばたと落とさせる。昔の因果を証拠立てれば、過去の所業を目の当たりに見るようである。……五体を投げ出し、首を垂れて懺悔を述べる。各々が、指を弾いて仏の名号を唱える。ここに至ると真夜中や明け方となり、水時計が既に尽きようとしている。そこで「星河は傾き易く、優れた集まりも留め難い」といって、人に去り難い思いを溢れさせるのである。この時が、まさに導師の働きである。その間に経師が転読するのは、前章で述べたとおりである。)

唱導が行なわれるのは布薩日の一昼夜、在家信者が「五戒」を含む「八戒」を守る「八齋戒」の夜であり、さらに経師との共同作業であったことが、上の記述や先に引いた釈智宗和尚の記述から分かる。しかしながら、おそらく、その会に応じた内容を以って自在に典故を用い、聴衆の心を開導させるといっても、仏典から面白い故事を適当に引っ張ってくる程の自由さはなかったであろう。慧皎は、未熟な唱導師の間で通用していた「旧本」の存在と、唱導に失敗した彼らの様子を次のように述べている。

若夫総習未広，諳究不長，既無臨時捷辯，必應遵用旧本。然才非己出，製自他成。……或時礼拝中間，懺疏忽至。既無宿蓄，恥欲屈頭，臨時抽造，謾棘難辯。意慮荒忙，心口乖越，前言既久，後語未就。抽衣警咳，示延時節，列席寒心，觀途啓齒。施主失応時之福，衆僧乖古仏之教。……

(もしも知識がまだ広くなくて暗記力が十分に高まらず、臨機応変に語るができなければ、旧本を用いこれに従うべきである。だが、その「才」は自分自身から出るものではなく、他人が作り出したものである。……ある時は礼拝の途中で急に懺疏を奉じる番が来て、日頃の蓄積がないのに、降参することを恥じて即座に抜き出して造ろうにも、ことばが滑らかに出不ず、うまく弁ずることができない。慌ててしまって、心とことばは離れてゆき、前の句を言っただいぶ経つのに、次のことばがまだ出てこない。衣を引いて空咳をし、時間かせぎをすれば、集まった人々はがっかりするし、それを見て笑い出す。施主は時に応じた福德を失い、衆僧は古仏の教えに背くことになる。……)

「旧本」の例として、『続高僧伝』の著者でもある道宣の『広弘明集』巻十五に、梁代の簡文帝蕭綱(在位 550～551 年)が制作したとされる「唱導文」が収められている\*1。これは『高僧伝』より 50 年ほど後の作品であるが、華麗な駢儷文で全編が貫かれており、「如来

\*1 『大正新修大蔵経』第 52 卷・史傳部四、205 頁。

が機に因んで衆生を化導するのは、大医王が薬に病の種類によって施薬するようなものだ」といった譬喩は随所に見られるが、特定の仏典を引用するようなことはない。また、文中の「懺疏」についても、唱導の折に述べる願文の類であったと思われる。唱導科において、宋朝の衡陽文王に諫められた釈曇光和尚が「心を入れ替えてうたを学び、懺文を造った」と述べられていたり、『広弘明集』巻二十八にも、沈約（441～513）及び簡文帝の「懺悔文」「六根懺文」等が収められていたりするからである。口から出任せの故事を語れるのであれば「唱導文」の如き駢儷文の種本はいらないし、ことばが出てこず気詰まりな思いをすることもないだろう。加えて、「施主の福德」ということばを見ても、少なくとも当時の正式な齋会において、唱導師の役割が相当重要なものであったことをうかがわせる。

このことと関連して、唱導について平素論じられている見解に二点反論したい。一つは、俗衆への開導という役割の響きに反して、当初の唱導師の地位がかなり高かったと思われることである。「唱導」本伝に名を連ねる十名の僧のうち、実に八名が皇帝以下諸王族のお抱えであって、往々高い俸給を賜っている。パトロンを持たず、「請うものがあれば、貴賤の別なく均しく赴いた」庶民派は二人のみである。しかも、上述引用箇所にも二度登場するように、彼らは「導師」と呼ばれ、時には皇族の受戒師を務めることすらあった。俗家に対する初期の齋会や法会は、未だ唐代の如き娯楽にはなっておらず、出家前から「衆を率いて齋会し、自ら唱導を行なって」いたという斉代の釈慧重和尚（414～487）に些か萌芽が見られるものの、総じて真面目な宣教の意を失っていなかったと考えられる。

もう一つは、先程の経師と同じく、唱導も後の俗講の如くに特定の経を論じる「講経」ではなかったことである。すなわち、唱導の後継がそのまま俗講なのではない。「唱導」科に記される高僧の称号は、導師以外では「京邑の都維那に勅せられた」とあるだけで、法師や論師といった呼び方は一度も出てこない。この「維那<sup>\*1</sup>」という称号については、他にも同時代の用例が存在する。すなわち、『広弘明集』巻二十八に収められた「八閹齋制序」<sup>\*2</sup>である。こちらもやはり、「懺悔文」等を残した簡文帝が制作したもので、「籌が来ても眠っていて起きないものには、罰礼二十拜」、「隣席で居眠りして維那が来ても口を開かないものには、罰礼十拜」等の罰則十則が設けられているのであるが、登場する僧侶の称号が「維那」である。つまり、六朝時代までは「唱導師＝維那」という構図が成立するのである。弁舌——とはいえ実際の「唱導」では駢儷文で語る能力だったと思われるが——に優れているから「法師」であり、これが後に俗講の法師となったという推論は、高僧伝を見る限り、単純に過ぎるのではないだろうか。

『梁高僧伝』の記述から見えてくる俗人への開導は、未だ特定の大乗經典を講義することではなく、ただ齋会において梵音の奥妙な調べを聞かせ、鹿爪らしく前世の因業等を述べて懺悔を促すだけに留まっていた。加えて、各々の専門がある程度分化されていたために、民間の何でもこなす僧侶が面白い話を語り「娯楽として」人々を仏教へ誘うような姿は、全くうかがうことはできない。

\*1 「維那」は梵名「羯磨那陀 Karma-dana」の訳で、大よそ寺の事務を司る役であつたらしい。孫楷第氏の上述論文のほか、道端良秀『中国仏教史全集・第二巻』（書苑／1985年）、126頁に詳しい。

\*2 『大正新修大蔵経』第52巻・史傳部四、324頁。

## 二 『続高僧伝』——初唐時代の唱導と講經

貞觀十九年（645年）までの僧の行跡が載せられた『続高僧伝（唐伝）』では、周知の通り、『梁高僧伝（梁伝）』の「経師」と「唱導」二科が「雑科声徳」一科に統合されている。梁伝からの科目の改変はあまり多くなく、基本的にはこの「雑科声徳」の他、「護法」が追加されただけである。編者である道宣和尚は、二科を統合した直接の理由を述べていない。けれども、「雑科声徳」科の伝記を仔細に検討すると、彼が二科をそのまま引き継げなかった事情と、初唐時代までに生じた、俗衆への開導の大きな変化がおぼろげながら見えてくる。正伝十二名、外伝八名を数える僧は、大よそ以下の如くに分類できる。括弧が付いているのは外伝の僧侶である。

経師：（智雲）、立身、（慧寧）、（広寿）、法琰、慧常、（道英）、（神爽）

唱導：法称、慧明、法韻、善権、（法綱）、智凱、宝厳

その他：道紀、真観、智果、（玄応）、（智騫）

全二十名のうち、梁伝の経師にあたる僧侶が八名、唱導僧が七名、どちらにも当てはまらないのが五名である。しかし、上記分類はあくまで伝記の主要な記述を基としたものであって、実は、唐伝には梁伝とは異なり、経師と唱導師を兼ねる者が多いという顕著な特徴が存在する。梁伝では、唱導僧であった宋朝の积僧意和尚が「うたと語りが得意で、「談経」の新声を作ったが、発音は哀切でよく澄み、冒頭の余声（序）があった」と述べられているのを唯一つの例外として、両者は截然と隔てられている。先程引用した「唱導」科の「論曰」の部分で、「その（＝唱導師が語る）間に経師が転読する」とあったのも、別々の人間が行っていた証拠であろう。それが、唐伝では些か勝手が異なってくる。幾つか例を挙げよう。

**時**有智雲。亦善経唄。……每執経対御，響振如雷，時惨哀嘯，停駐飛走。……又善席上談吐驚奇，子史丘索都皆諳曉，対時引挽如宿構焉。……\*1

（同じ時期に智雲というものがいて、やはり転読と梵唄に長けていた。……毎回経文を手にするや、その響きは雷の如く、ある時は哀しげに吼え、（うたの調子は）止まったり早まったりした。……また、齋会の席でよく驚奇な事柄を話すことができた。子史書や古典の類はみな諳んじていて、時に応じて引用するのであるが、あたかも前もって用意してあったかの如くであった。……）

**积**法韻。姓陳氏。蘇州人。……誦諸碑誌及古導文百有余卷，並王僧孺等諸賢所撰，至於導達善能引用。又通経声七百余契。每有宿齋経導兩務並委於韻。……\*2

（积法韻は、俗姓を陳氏といい、蘇州の出身である。……様々な碑誌や古導文百余卷を諳んじ、加えて王僧孺ら諸の賢聖が著した文章も、唱導で引用するのが巧みであった。また、経声七百余契にも通じており、一晚の齋会があれば常に経師と唱導の両方を務めたが、非常に高雅な趣があった。……）

\*1 『大正新修大蔵経』第50巻・史傳部二「続高僧伝」卷第三十、701頁c。以下、唐伝の引用は全て『大蔵経』の当該箇所を底本とする。

\*2 『大正新修大蔵経』第50巻・史傳部二、703頁c。

积立身。江表（東）金陵人。……導達之務偏所牽心，及身之登座也創發警咳，砰磕如雷，通俗斂襟，毛豎自整。至於談述業緣布列当果，冷然若面。……声唱尤重，帝以声辯之功動哀情抱，賜帛四百段氈四十領。……\*1

（积立身は、江東の金陵出身である。……大衆を導くという責務をひとえに心にかけ、高座に上がるや咳払いをし、その声は雷の如く、その語りは分かり易く且つ礼に適っており、聴く者は総毛立って行いを自ら改めるのであった。福業や因縁を語って当世の因果を並べるに至っては、冷然としてあたかも目の当たりに見るかのようである。……その声とうたはとりわけ重んぜられ、隋の煬帝はその音声と弁舌の功績を哀れに思し召して、絹二百段と毛織物四十着を賜った。……）

积法韻の伝記には、「齋会で経師と導師の両方を務めた」とはっきりと述べられている。確かに、活動する場所が等しく、共に音楽的な素養が必要とされる両者が次第に合流してゆくのは自然な流れであっただろう。そして、「論曰：」で「昨今では古の宗旨をみな捨て去って、鄭衛の流派があまねく広がり、……雅と正とがみな背き合っている」、「聴く者は未だ悟りや迷いが明らかでなく、とりあえず一時耳を傾けて素晴らしいと思うのみである。これは押しなべて女衆を中心とする」等々と述べられるように、転読で用いられる音楽・曲調が、従来の専門的なものからさらに卑俗化してゆき、開導の対象が貴族から女性を含めた一般大衆へと広がっていったことも関連すると考えられる。また、外伝の积慧寧・広寿両和尚の記述に「吼え吟ずる様には余声があつたが、時勢に応じて変化する能力がまだ乏しかった（哮吼之勢有余，機変之能未顕）」とあるのも、転読の腕は良かったが、唱導の機敏さに欠けていた、と取れる。おそらく、既に初唐時代には、開導を行なう僧侶には双方の能力が必要とされていたのだろう。そうであれば、両者を区分するのは難しいし、そもそも分離すること自体が無意味であった。

このように兼用され始めた経師と唱導師であるが、唱導師としての役割自体にも変化が現れている。たとえば、「雑科声徳」科の最後を飾る积宝巖の伝記には、以下のように述べられている。

积宝巖。住京室法海寺。氣調閑放言笑聚人。情存道（導）俗，時共目之説法師也，与講經論名同事異。論師所設務存章句，消判生起結詞義。巖之制用随状立儀，所有控引多取，雜蔵、百譬異相、聯璧、觀公導文王孺懺法、梁高、沈約、徐庾、晋宋等数十家，包納喉衿触興抽拔。……\*2

（积宝巖は、長安の法海寺の住持である。鷹揚な性格で、話すことばは衆人を笑わせた。導俗の志があり、人はみな彼を「説法師」とみなしていたが、経論を論ずるのは、名は同じでも事は異なっていた。すなわち、「論師」が行なうものは必ず章句に依拠し、生起するものを消し去ってことばの意味を繋ぎ合わせるのであるが、宝巖が用いる方法は、状況に随って模範を設定し、あらゆるものを引用して多く取り入れる。雑蔵・百喩経・経律異相・聯璧・真観の導文・王僧孺の懺法・梁高僧伝・沈約や徐庾・

\*1 『大正新修大蔵経』第 50 卷・史傳部二、703 頁 c～704 頁 a。

\*2 『大正新修大蔵経』第 50 卷・史傳部二、705 頁 b。

その他晋宋の数十家の文章について、勘所を押さえ抜き出して語るのである。……)

梁伝の唱導師はあくまで「維那」であり、説法師ではなかった。道端良秀氏は、この記述について「偶偶彼が唱導の方法に於て余程巧なりしが為に、特に説法師と呼ばれたものであって、説法師は唱導師と同一系たるものである訳である。<sup>\*1)</sup>」と述べると共に、これをそのまま梁伝の「唱導」科に当てはめて論じている。しかし、筆者は当該記述から、梁伝・唐伝間に発生した変化を感じ取るべきではないかと考えるのである。梁伝には「説法師」はおろか「唱導師」という呼称すら存在しないことや、当時の唱導師の身分や形式等を考えれば、最初の唱導は、「語る」事柄が最も大切というよりも、今少し専門的な儀式のようなものだった。それが、唱導師が経師を兼ねるようになり、音楽性や専門性が薄れて急速に卑俗化することによって、「語る」行為を前面に打ち出した「説法師」という称号が生まれたと考えられよう。「論曰：」にもまた、「法師には説法の功があり、律師には知律の用があり、今はとりあえず相(=外観)に随って位を分けている」の如き記述があることから、唐伝の作者である道宣も、「律師」と対比した「法師=唱導師=説法者」という考え方を持っていたことが分かる。釈宝巖の如き僧は、唱導師の役割が、従来の古導文等の旧本を用いながらも、次第に自由度を高め、儀式的な要素の強い駢儷文から脱却して、聴衆に対して本当に「法を説く」ようになったことの表れだといえるだろう。

さらにまた、寄進のような報酬と唱導師の関係についても、この時代までに大きな変化を感じ取ることができる。上記引用文の続きには、彼が都の塔寺等の開設費用を捻出するために高座へ上がると、話し出す前から大量の寄進の品物が投げられて席を埋めてしまい、片付けなければ話ができなかったとある。梁伝では、唱導師への報酬は、皇帝及び王侯貴族によるものが中心であった。齋会での布施もおそらくあっただろうが、それは会全体としての布施であって、個人単位のものではなかったと思われる。俗衆が自発的にやって来て、説法の内容に対し寄進する——ここに至って、仏教行事の娯楽化がはっきりと現れ、まさに「娯楽としての」語りものの素地が整ったことがうかがえるのである。

一方で、このように、唐代初期の唱導師が「説法師であった」ことと同時に、唱導師は「論師ではなかった」ことも注目に値する。何故ならば、道端氏も述べる如く<sup>\*2)</sup>、唱導と俗講の淵源が異なっていたことを示すと考えられるからである。但し、唐伝では極めて少数ながら、「論師」と呼べる僧侶までが経師と唱導の末裔たるべき「雑科声徳」科に登場することも、見逃すことはできない。最初に分類したとおり、釈道紀以下五名は、梁伝では存在しなかった種類の人々である。彼らは仏典の音義や法華経に通じた僧等であり、「雑科」に相応しい経歴を有しているが、その中でも三十年間「成実論」を講じた後、鄴県(河北省)郊外において、七日間にわたり士女を集めて自らが編んだ金蔵経を講じたという北朝・北齊時代の釈道紀は、まさに論師であるということが出来る。というのも、彼の伝記には

<sup>\*1</sup> 22 頁\*1 の道端氏資料、第二章：仏教徒の精神生活と民衆教化 272 頁。

<sup>\*2</sup> 同上書 292 頁において、道端氏は「……社会大衆を目的とする仏教教化は、色色な形式において行われて来たが、同じ民衆対象の説法でありながら、上述の俗講と唱導とは、根本において相違することに注意せねばならぬ。仮令その方法結果が同一なる場合があり、後には殆んど混同されて区別がなくなったような場合があったであろうが、とに角この両者はその形式及び成立に於て、確然たる区別が認められる。」と述べている。

「講じる」の語はあるが「唱う」「誦<sup>ぎん</sup>じる」といったことばが一切登場せず、「……所以世伝、何隠論師造金藏論、終惟紀也（……故に世に伝わっており、密かに「金藏論」を造るような論師は、ただ道紀のみなのである）」の如き記述も見られるからである。俗衆に対する正式な論師としては、最も早く高僧伝に登場する道紀和尚は、北朝出身であり、講義を行なった場所もまた北方であった。したがって、用例が少ないために断言はできないものの、俗人への開導手段として、唱導は発祥の地である南方が中心であったが、講経という形式は北方地域で誕生・発展したのではないかという推測も立てられる。一方で、論師である筈の道紀和尚が「雑科声徳」科に列せられたのは、論じた経典が「法華経」や「維摩経」といった有名な大乘経典ではなく、「金藏論」という自らが編んだ雑多なものだったためである。それでも、元来、明らかに起源や形式を異にする論師が唱導師と共に記載されたのは、両者の距離が次第に近づいてきていたからだといえよう。

在家信者を対象とした俗講という開導形式は、「僧講と俗講」の如き名称から見ても、法師と都講の二人を主な担い手とする形式から見ても、仏教の教えが末端にまで浸透してゆく中で、専ら出家者相手であった講経が俗衆に向けても行われるようになったものだと考えられる。那波利貞氏ほか多くの研究者によって、初唐時代の貞観三年（629年）には、既に常州（現在の江蘇省南部）で俗講が行なわれていたことが指摘されている\*1から、名のあたる経典を論じる俗講を行なう論師は、都を中心に一定程度存在していたと思われる。この論師の系統及び宣教の様子を探るには、梁伝の「誦経」を引き継いだ「読誦」科が最適である。自己の修養一辺倒だった梁伝「誦経」の記述に比べて、唐伝の「読誦」では、他人への講経の記述が増えているからである。ここでは、典型的な論師であり、また故事としても非常に興味深い隋代の積慧恭の例を挙げる。彼は益州成都出身で、北周末の廢仏時に、同じ寺の慧遠和尚と修学の誓いを立て、都長安まではるばる勉強に赴いた。多くの経論や大乘経典を修めた慧遠和尚は、先に郷里に戻って講経を行ない、道俗共に大変な人気を得て、お布施も山のようにであった。一方、慧恭和尚は三十数年後によく戻ってきて、慧遠和尚と再会した。どんな経典を修めたのかと尋ねた彼に、慧恭和尚が答えたのが、童子でも知っている観音経であったため、彼は色をなして怒り、絶交を言い渡す。その時、慧恭和尚は、最後に一度だけ自分の講義を聴いてほしいと頼むのである。些か長いので、原文は省略する。

……慧遠は大笑いして言った。「観世音経とは！ 法華経普門品だったら、<sup>わたし</sup>遠は既に何百回も論じている。どうして初めて人の耳を騒がせようなどとするのかね？」慧恭は言った。「外書にも『人は能く道を弘めるも道が人を弘めるに非ず』とあります。心から仏の金言を聴けば、人が法を棄てることはありません。」そうして庭の前に祭壇を結んで、壇上に高座を安置し、その周りを数回回って礼をすると、高座に昇った。慧遠はやむなくそこに胡座した。慧恭が始めに声を発して経題を唱えると、不思議な香りと煙が部屋中に充満した。続いて本文に入ると、天上から音楽が聞こえ、様々な花が雨の如くに降ってきた。楽の音は響き渡って空を震わせ、花ははらはらと降り

\*1 唐伝の卷第二十六「習禪」第六之余、積善伏の伝記参照。那波利貞「仏教信仰に基きて組織せられたる中晩唐五代時代の社邑に就きて」、及び道端氏前掲書 286 頁他に記述がある。

積もって大地を覆った。経が終わると高座を下り、自ら解座の梵を行ない、それが終わると花と音楽はようやく止んだ。……\*1

高座に昇り、経題を唱え、本文を講じ、解座の梵を唱える。慧恭が行なったのが、まさに簡易版の俗講であろう。このように、俗講の起源は唱導からではなく、仏典の読誦を行っていた僧たちが、自らの修養から他人へ説いて聞かせるものへと移行していったところにあると思われる。慧恭和尚の伝記においては、先に様々な経典を学んだ慧遠和尚もまた地元に戻り、講経を行なっている。「読誦」科の別の僧である釈慧頭にも「衆がいれば講義をし、いなければ独りで読誦した」の如き記述がある。大乘経典を中心とした仏典が俗衆にも広く説かれるようになり、以前からの唱導と重なる部分も出てきた。それが、「雑科声徳」科に載せられた釈道紀「論師」という存在に現れているのだと考えられる。

### 三 『宋高僧伝』——開導の総合化

北宋時代の雍熙四年(987年)に成立し、太平興国五年(980年)までの伝記を載せた『宋高僧伝(宋伝)』の科目は、唐伝のものと全て同じである。したがって、正伝だけで四十五名が列せられ、唐伝の三倍ほどにも増加した「雑科声徳」科が経師と唱導師を継ぐはずなのであるが、その伝記は梁・唐伝のものとは明らかに異なっている。すなわち、経師に当たる者一名——しかもそれは南朝宋代の僧である——、唱導師五名ほどを除いて、圧倒的多数がまさに雑多な経歴を有しているのである。この点から見れば、「雑科声徳」という名称は引き継いでいるものの、唐伝と宋伝の間には、梁伝と唐伝の間以上の、僧侶を取り巻く環境の変化や編者の思想的変化が存在するということができる。

但し、宋伝の作者である贊寧も、「雑科声徳」科が梁伝の「唱導」を継ぐという意識は持っていた。彼は同科の「論曰：」において、以下のように述べているからである。

昔梁傳中立篇第十曰唱導也，蓋取諸經中「此諸菩薩皆唱導之首」之義也。唱者，固必有和乎？導者，固必有達者。終南釈氏觀覽此題，得在乎歌讚表宣，失在乎兼才別徳也。譬若別均天分，重賦全才，虎雙翼而飛，鷹四足而擊也。於是建立雜篇，包蔵衆徳，何止聲表？無所不容。\*2

(昔、梁伝で篇を立てるのに、第十に曰わく「唱導」としたのは、大よそ諸経の「此れ諸の菩薩皆な唱導の首なり」の意を汲んだのであろう。(だが、「唱(うたう)」という行為は、元来、必ず共になければならぬのだろうか？「導(導く)」の方は、固より必ず志を遂げる者がある。終南の釈氏(唐伝の作者道宣)は、この題目を観察して、歌讚によって金言を広げることができるものの、才や別の徳を兼ねる者を失うと考えたのである。もしも他にも均しく天分があり、全き才能を重ねて授かっているのであれば、虎は双翼を得て飛び、鷹は四足で攻めるだろう(が、そのようなことはない)。それで雑篇を設立し、多くの徳を包蔵したのである。どうして声だけに限ろうか？全てを受け入れたのである。)

\*1 『大正新修大蔵経』第50巻・史傳部二、686頁c～687頁a。

\*2 以下、『宋高僧伝(上下)』の引用は、范祥點校注：中国佛教典籍選刊・中華書局版1987年の当該箇所を底本とする。卷三十「雑科声徳」、756～757頁。

このように、贊寧は「声」を必須とする開導を「僻」として退け、「雑」の必要性を強調している。事実、当科において最も多いのは、荷沢神会（684～758）の台頭以後、急速に仏教界へ進出し始める禅僧や、何らかの宣教に関連する著作を物した僧の伝記である。それによって、我々は、唐伝から形式だけは踏襲した科目が当時の状況に全く合わなくなっていたこと、かつては専門集団として開導の必須項目に値した「声」の資質が、完全に漢化したことでもはや如何なる専門性も失っていた様相を見てとることができる。

転読と梵唄の意味合いが変容していたことは、「読誦」科の「論曰：」を見ても明白である。彼は次のように述べている。

……故有若美一期之唄嚮，誦三契之伽他，感車馬而不行，動人天之共聽，此曲折聲之効也。……

（……故に、もしも一期の梵唄を嘉し、三契の偈頌を吟じることがあれば、車馬は感動して進まず、人や天も心をうたれて共に聴く。これが曲折声の効用である。……）

或曰：「此只合是西域僧傳授，何以陳思王與齊太宰檢經示沙門耶？」通曰：「此二王先已熟天竺曲韻，故聞山響及經偈，乃有傳授之説也。今之歌讚，附麗淫哇之曲，……敷為梵奏，此實新聲也。如今啓夾，或曰開題，祇知逐句隨行，那辨真經偽造？……」

（或いは云う「これはただ西域僧が伝授したものに過ぎず、陳思王や齊の太宰が経を調べて沙門に示したものではない。」通じて云う「かの二王は、最初からすでに天竺の曲韻に通じていたために、魚山の響きを聞いて経偈を作り、それが伝授の説となったのである。現在の歌讚は、華やかで淫らな調子を付け加えて、……それを梵曲の演奏であると述べるが、実際は新しい曲なのである。今は狭いところを述べ、或いは開題と云っても、ただ句を追って行に従うことを知るだけで、どうして真実の経か偽造であるかが判断できようか？……」）

梵唄の効用を述べ、これらと陳思王曹植らによる伝説を結びつけて論じる。かくの如き論は当然、「経師」を継ぐものであり、唐伝では「雑科声徳」科に入れられるべきものである。しかし、彼は続けてこう論じるのである。

梁傳目此為經師，宣師不沿而革，號為讀誦。今采諸師從唐至宋，取其多善，宗歸乎高。

（梁伝はこれを称して「経師」としたが、宣師（唐伝の作者道宣）は旧制に従わずに改めて、「読誦」と号した。今、諸師が唐に従って宋に至ったこと、またその良いところが多いのを取って、根本に帰するのは尊いことだ。）

贊寧は、道宣が「経師」の後継として「読誦」科を設定し、自身もそれに従ったとしているが、実際は、「読誦」が受け継いだのは梁伝の「誦経」科である。先に述べた唐伝の「読誦」科では、自己完結する読誦に止まらない「俗衆を開導するための読誦」の傾向は拡大するものの、「転読」「梵唄」といった記述は一切存在しない。あくまでも、「名のある經典を、ふしをつけて朗読する」という梁伝の主旨を逸脱していないのである。ところが、宋

伝では、「読誦」の解釈を全く異にしているにも係わらず、内容的には唐伝と変わるところのない伝記を収めている。このことから、宋代までには、仏典に曲をつけずに朗詠する梁伝の「誦経」が、そのまま転読に置き換えられてしまったと考えられる。つまり、梁伝の時代には経文の長行部分を管弦つきの梵音でうたう転読、同じく偈頌をうたう梵唄、経文にふしをつけてそのまま（伴奏なく）朗詠する誦経、の如く三種に区分されていたものが、第一の転読を失い、第三の誦経が新たに転読として認識され、発展していった可能性が高いのである。

「雑科声徳」科から唱導師が消え、かつ「雑科声徳」科に入れられるべき「経師」の系譜が、論師の系統である「読誦」科に記される。これは言い換えれば、賛寧の時代、唱導を行なう僧はもはや伝記に載せる対象となり得ず、開導の主流から外れて、円仁によって「化俗法師」とも呼ばれた末端の行脚僧の如き存在となっていた。一方で、俗講を行なう論師は完全に唱導と同一視され、唱導を併合し音楽的要素が付与された「読誦」科の論師によって、開導に関するほぼ全ての行事が取り仕切られていた、ということになる。

このような変化は、唐伝においてその萌芽が見られた、（経師を兼ねた）唱導と俗講の融合、及びそれに付随する唱導師と俗講僧の同化が進んだ結果として生まれたものであろう。おそらく、中唐以降、あまりに一般化した俗衆への開導は、既に伝記として宋伝に記される価値を持たなかった。それらは形式化・固定化され、誰もが出来る儀式となって、広く行なわれるようになっていたといえることができる。

\*

本節で得られた俗衆に対する開導の変遷を、「唱導」と「俗講」各々について整理すると、以下のようにまとめられる。

（１）成立当初の唱導は、皇帝や王族を導く高僧もその担い手となり、内外經典の知識や駢儷文が要求される専門色の濃いものであった。彼らは寺の主たる「維那」であり、八關齋等の齋会において、転読及び梵唄を行なう専門音楽集団である「経師」と共に唱導を行なったが、これは娯楽というよりも儀式的要素が強い厳粛なものであった。南北朝時代末期から初唐時代の間に、唱導師と経師は合流して専門色が薄まってゆき、卑俗化が進んだ。さらに、彼らは「儀式の進行役」から話の内容が重視される「説法師」となり、個人の布施を当て込んだ唱導は娯楽化していったと考えられる。その後数百年間で、同じく俗衆を対象とする論師の俗講が盛行したため、唱導というスタイルは開導の主流から外れるようになった。唱導の一部は論師と合流し、一部は「化俗法師」として俗衆に因果応報の理を説いて回る末端の民間僧となったと思われる。

（２）俗講は、おおよそ南北朝末期から初唐時代までに、仏教知識の民間への急速な浸透を背景に確立された新しい開導形式であった。これは、従来の儒・仏双方における「講経」の伝統を基礎として、俗衆に經典そのものを論じることを主眼に置いている。それ故に、最初の俗講の担い手は唱導師ではなく、大乘仏典を読経していた僧たちであった。しかし、唐代全般において、俗講は俗衆開導の雄として空前の繁栄を享受し、唱導の形式をも取り入れながら、固定化と娯楽化の一途を辿っていったと考えられる。

### 第三節 韻文資料からみた「変文」

#### 一 変文の上演

上節では、俗衆に対する仏教の宣教が、次第に娯楽的要素を含んだ語りもの技芸へ変容してゆく過程を検討した。成立当初は専門性が高く、かなりの音楽的要素と一定の格式を有していた開導の儀式は、おそらく、隋代から唐代へと移行する辺りで急速に卑俗化し、一般の僧が自由に行なうことができ、かつ寄進等の金銭が期待できる手段となった。その後、唐五代時代を通じて盛んに行なわれた俗講及び唱導の形式は、対象とする者の階層によって大よそ固定化しつつ、もはや記事として取り上げられるまでもないほど一般的に行なわれるようになった。一方で、仏教経典に見られる斉言句の形式は、上記の如き開導の卑俗化と同時期である7世紀前半に幾つかの大胆な試みを行なっており（後述）、講経文や縁起・因縁類の韻文形式も、骨子はこの時期に完成したと考えられる。すなわち、仏教的な「変文」の成立を考える上では、それらの上演においても構成形式においても、隋代から初唐時代にかけてが最も重要な時期であったといえるだろう。

斯くの如き仏教の影響を直接受けた「変文」とは別に、内容的に、仏教とは一線を画した変文の存在がある。むしろ、これらとて莫高窟で発見されている以上、仏教の影響を全く受けなかった訳ではないが、文淑法師らも含めた「墮落した」僧侶による開導において同様にうたわれていたとは一概に言えない部分もある。上節で検討した仏教的「変文」とは最も遠い位置にあるこのような民間の変文の代表が、若い女性によって演じられる転変と、そこでうたわれた題目《昭君変》である。そこで本節では、近年韓国において発見され、未だ詳しい検討が為されていない李遠の七言律詩「転変人」\*1を含めた「転変」関連四詩の内容を考察してゆく。それによって、中晩唐時代に、おそらく仏教的「変文」とは全く異なった形で盛行していたもう一つの「変」について考えてみたい。

むしろ、これらの資料の多くは既に手垢がつくほど繰り返し引用されているものであるが、そのために却って詩そのものの分析がなおざりになっている印象がある。というのも、中国の研究者は詩の原文を引くだけであるし、日本の研究者も、詩の解釈を訓読に止めることによって、幾つかの疑問点を曖昧にしているように思われるからである。女芸人が、王昭君変文を転じていた。その技芸には画卷が伴い、金銭の授受も行なわれていた——本節では、従来はこの常識に、些かなりとも新しい見解を付与するつもりである。

#### 二 唐詩四首の分析

最初に検討すべきは、やはり最も有名な吉師老の「蜀女の昭君変を転ずるを見る（看蜀女転昭君変）\*2」であろう。吉師老の生没年代は不明であり、「一般的に中晩唐時代の人だと思われている\*3」、「晩唐時（大和以後約80年、828～907）\*4」等々、普通は中唐時代か晩唐時代の人物とされている。日本では、早に小川環樹氏が「この篇は「才調集」（五代の蜀の韋穀編、十世紀初）巻八にのせられ、この集は大むね中唐、晩唐の詩人たちの作品

\*1 当該詩は、花園大学の衣川賢次教授からご指摘をいただいた。ここに謝意を表する。

\*2 『全唐詩』巻774、8771頁。

\*3 陸永峰氏の3頁\*1の資料、89頁。

\*4 兪曉紅氏の3頁\*3の資料、155頁。

の選集であるから、吉師老も唐代中葉以後の人と見てよかろう。<sup>\*1</sup>と述べており、金岡照光氏もこの説に賛同している<sup>\*2</sup>。後述する他の詩は全てが同時期の作品であるから、この詩も晩唐時代というよりも、中唐から晩唐の変わり目、およそ白居易（772～846）の活躍時代の作品であると考えられるとすれば、非常に都合が良い。もしもそうであれば、転変を行なう女とは、おおよそ西暦 810 年頃から 30 年間ほどの極めて限られた時期において、唐詩の題材として彗星の如く現れ、束の間盛行した後消えていった人々ということになる。

当該詩は、以下のように訳すことができる。

妖姫未著石榴裙，自道家連錦水濱。

檀口解知千載事，清詞堪歎九秋文。

翠眉顰處楚辺月，画卷開時塞外雲。

説尽綺羅當日恨，昭君伝意向文君。

（艶かしい少女は、鮮やかな赤い<sup>スカート</sup>裙子をまだ身にまとわずに、自ら「私の故郷は錦江（＝四川省成都平原）のほとりに程近いのです」と言う。紅い<sup>あか</sup>唇は千年もの出来事をよく知り、巧みなことばは《九秋》の文章を十分にうたい尽くす。蜀女が<sup>あいろ</sup>翠の眉を顰めると漢土の月がかかり、画卷を開くと塞外の雲が浮かぶ。語り尽くせば艶やかなとばりにそのときの恨みが満ちる、昭君は自らの無念を文君（＝蜀女）に伝えたのだ。）

この詩では、「妖姫」、「（未著）石榴裙」、「楚辺月」及び「綺羅」等のことばを検討してゆきたいと思う。

まず、冒頭の「妖姫」の語が我々に強い印象を与える。唐詩では通常、「妖姫髻を満たして挿し、酒客枝を折りて伝う（妖姫満髻挿，酒客折枝傳——劉禹錫「和樂天譙李周美中丞宅池上賞櫻桃花」）」や「今人貴富と、肉食と妖姫を夸る（今人夸貴富，肉食與妖姫——元稹「寄隱客」）」等々、美しい妓女について述べることが多いが、中には「軍家は戚族を誅し、天子は妖姫を捨つ（軍家誅戚族，天子捨妖姫——劉禹錫「馬嵬行」）」の楊貴妃のように、特定の美女を名指しするような詩も存在する<sup>\*3</sup>。これらの例から、「妖姫」には国を滅ぼすほどのエキゾチックな魅力を持つ美女といったイメージがうかびあがってくる。

次の「未だ石榴の裙を著けず」は、些か疑問が湧く句である。むろん、この句が「真っ赤なスカートを穿いて」の如く肯定形であれば、美しい蜀女の形容として、何の問題もない<sup>\*4</sup>。しかし、「まだ身に付けていない」ことを述べるのであれば、「石榴裙」に何らかの意

<sup>\*1</sup> 「変文と講史——中國白話小説の形式の起源——」（日本中国学会報／1954年）、76頁。

<sup>\*2</sup> 6頁<sup>\*1</sup>の資料、81頁。また、『敦煌の民衆——その生活と思想——』（評論社／1972年）、163頁にも記述がある。

<sup>\*3</sup> この他にも、鮑溶『姑蘇宮行』の「中有妖姫似名月」の如く、西施を表すと思しき用例もある。

<sup>\*4</sup> Mair氏は当該句について、「彼女（＝蜀女）は色合いの素晴らしいスカートを穿いている」と述べているが、やはり肯定形には解釈し難いと思われる。『唐代変文（下）』、28頁参照。

味がなければならぬだろう。澤田瑞穂氏は「紅裙もつけない質素な身装<sup>\*1</sup>」と述べ、この句が蜀女の貧しさを表していると解釈している。ただ、画卷を持ち、綺麗に化粧をしていたと思われる「妖姫」がそれほど粗末な格好をしていたとは考え難い。それよりも筆者は、この句によって、蜀女がまだ年若い少女であることを表すと考えたいのである。「紅粉 青蛾 楚雲を映す、桃花馬上の石榴の裙（紅粉青蛾映楚雲、桃花馬上石榴裙——張謂「贈趙使君美人」）」など、鮮やかな「石榴裙」は唐代漢族の代表的な服飾であり、これを身に付けない蜀女は、未だ成熟した装いを許されない年齢だったのではないだろうか。或いは、もしかしたら、先程の「妖姫」や第三の王建の詩「蛮妓」の語とも関連して、彼女は「石榴裙を着ることがない」異民族であったことを表しているのかもしれない。

「九秋の文」は従来問題とされてこなかったが、「千載の事」と対になって固有の意味を持たないとするよりも、宋玉の秋を歎ずる文章「九辨」を意識して、哀切の調子に溢れた《昭君変》の文章を表現していると考えられよう。そして、「楚辺月」をどう解釈するかは、当詩の根幹に関わる最も重大な問題である。澤田氏は「蜀女の顰めた眉の形」と取っていて、堀江<sup>2</sup>子氏も「語りべの女の美しい眉を漢の空に浮かぶ月のようなものである」と解釈したいと述べている<sup>\*2</sup>。一方、小川環樹氏は言葉通りに楚の国、すなわち現在の湖北省あたりの月であると解釈している。堀江氏は、月を眉と考えれば「翠眉顰処」（現実）と「画卷開時」（過去の昭君の世界）が対句となると論じているが、その関係は、月を現実の月と考えても変わらない。蜀女の二筋の眉が「楚辺の月」に比せられるのは、些か強引な印象を免れないため、筆者は単純な地名説を取りたいのであるが<sup>\*3</sup>、そうなれば月が出ているのだから、当然、場面は夜である。街頭では、蜀女の服装や化粧はおろか、肝心の画卷が見えない。そこで、「綺羅」の句を「とぼり」と解釈したいのである。従来、「綺羅」は蜀女を指すと読まれてきたが、彼女の服装は粗末ではなかったとはいえ、目もくらむような豪華なものではなかっただろう。「綺羅」は「綺羅二八は賓榻を囲み、組練三千は将壇を夾む（綺羅二八圍賓榻、組練三千夾將壇——白居易「寄太原李相公」）」の如く、組練（兵隊）と対になってはっきりと人物を表す例もあるものの、多くは「綺羅の人」「綺羅に映える」等々、原義であるあやぎぬの艶やかさを指す。その延長上で、たとえば「王孫は床上に酔い、顛倒して綺羅に眠る（王孫醉床上、顛倒眠綺羅——元稹「酬樂天勸醉」）」、或いは「晩日に弦管を催し、春風 綺羅に入る（晩日催弦管、春風入綺羅——張祜「思歸樂二首」）」等、「綺羅」を「とぼり」ととれる用例も存在するのである。推測するに、蜀女は月光の下、うすぎぬのとぼりの中で、悲愴感たつぷりに《昭君変》をうたいあげたのだろう。すなわち、この年若い蜀女（妓女である可能性が高い）は、街頭で画卷を広げていたのではなく、後述する「変場」の如き仕切られた場所において、夜の間このような技芸を行っていたと考えられるのである。そして転変を行なった後、聴衆であった貴族の子弟の一人が、彼女と共に夜を過ごすようなこともあったかもしれない。

\*1 1頁\*5の後者資料、七 変文語りの女、76頁。

\*2 『異郷に永眠る悲劇の美人 王昭君』（白帝社／2003年）、182頁。

\*3 但し筆者は、澤田氏及び堀江氏が「楚辺月」を楚の国とは限定せず、広く漢土を指すと捉えることには賛同する。

次に検討したいのは、李賀（790～816）の「許公子と鄭姫の歌（許公子鄭姫歌）<sup>\*1</sup>」である。当詩は従来、転変に関連する4句分しか引用されてこなかったが、実際は7言24句の歌行体であり、引用部分は第17～20句目にあたる。全文を挙げると以下の如くである。

許史世家外親貴，宮錦千端買沈醉。銅馳酒熟烘明胶，古堤大柳煙中翠。  
桂開客花名鄭袖，入洛聞香鼎門口。先将芍藥献粧臺，後解黄金大如斗。  
莫愁窗中許合歡，清弦五十為君彈。彈声咽春弄君骨，骨興牽人馬上鞍。  
兩馬八蹄踏蘭苑，情如合竹誰能見。夜光玉枕棲鳳凰，袷羅当門刺純線。  
長翻蜀紙卷明君，**轉角含商破碧雲。自從小髻來東道，曲裏長眉少見人。**  
相如塚上生秋柏，三秦誰是言情客。蛾鬢醉眼拜諸宗，為謁皇孫請曹植。

逐語訳は難解であるし紙幅も取るので、4句毎に意味をとってゆきたい。最初の4句では、前漢・宣帝時の外戚で勢力を極めた許伯や史高に比した許公子が、千金を以って宴会を催し、美しい妓女と出逢う場面である。続く第5～8句では、楚の懐王の寵姫であった鄭袖になぞらえた、鄭という名の妓女の孤高の美しさと、都では彼女の名を知らぬものがないさまを述べる。「鼎門口」とは、洛陽の東南にあった鄭姫の居所である。「先将～」2句は、様々な贈り物を贈って彼女と馴染みになってゆく様子を表しているのだろう。第9～12句は、おそらく妓楼での様子である。「莫愁」という歌の上手な少女に比せられた鄭姫は、妓楼の中で交歓を許し、彼のために琴を弾く。その音色に興の乗った二人は、妓楼を出て街に向かう。第13～16句では、宴会での二人の「情如合竹——割り札のようにぴったり合って」、「棲鳳凰——夜光の玉枕には鳳と凰とが共に棲み」といった仲睦まじい様子が表現されている。

続く問題の4句は、以下の如く訳することができる。

長編の蜀紙（上質な紙）には《明君（昭君変）》が描いてあり、  
五音の妙なる音楽をうた転えば その歌声は碧雲を突き抜ける。  
自ら頬にえくぼを描いて東（洛陽）への道を辿って来たのは、  
妓楼の美人は滅多に客には出会えないから。

ここまでの流れからすれば、《昭君変》を転ずるのは当然、鄭姫であろう。場面は、蒼天がまぶしい屋外の宴会の場であろうか。「蜀紙」については、原田憲雄氏が『唐国史補』巻下の記述を引いて、蜀がすぐれた紙の産地として知られていたことを考証している<sup>\*2</sup>が、「蜀紙」自体で、ある特定の形態の紙を思い起こさせることはなかったようである。何故ならば、このことばは『全唐詩』中、僅か3名の詩人の6詩にしか用いられていないのみならず、そのうちの半分が李賀の用例で、その都度別のものを指しているからである<sup>\*3</sup>。一方、「轉角含商破碧雲」の句からは、第9句で莫愁にも喩えられた美声の鄭姫が、楽器を伴わず、一人で朗々とうたい上げるさまがうかがえる。「小髻」とは、頬にえくぼの模様を化粧

<sup>\*1</sup> 『李長吉集』巻四。なお、当該詩の解釈は（清）王琦等注、中国古典文学叢書『李賀詩歌集注』（上海人民出版社／1977年）に依った。

<sup>\*2</sup> 原田憲雄訳注、東洋文庫645『李賀歌詩集』「湖中曲」注〇七、381頁。

<sup>\*3</sup> 李賀の作品における「蜀紙」の用例は、他に「湖中曲（巻二）」及び「昌谷詩（巻三）」があり、前者は蜀紙を恋文に用い、後者では傾いた芭蕉の葉を蜀紙にたとえている。

することである。さらに、「曲裏」について、『李賀詩歌集注』では所謂「遊郭」のこととして、唐・孫棨著『北里志』の次の記述を引いている。

平康里。入北門，東回三曲，即諸妓所居之聚也。妓中有錚錚者，多在南曲、中曲。其循牆一曲，卑屑妓所居，頗為二曲輕斥之。……（「海論三曲中事」）

（平康里の北門を入ると、東側に「三曲」を巡る。ここはすなわち妓女の住む集落である。妓女のうち、評判が高く才能が優れている者はみな「南曲」と「中曲」に住む。そこから障壁を巡った一曲は、卑しくて能力の低い妓女の住む場所であり、二曲に住む者たちは、彼女らを非常に軽んじ排斥している。……）

鄭姫の居所は洛陽の鼎門であるから、唐代は妓院のある場所を広く「曲」と言っていたのか（『集注』ではそう解釈する）、或いは第 19～20 句は、鄭姫が芸を売るために長安から洛陽へやって来たことを表しているのか。筆者は後者ととる。すなわち、長安の妓院では、蜀紙の画卷を手にした《昭君変》をうたう芸が仕込まれていたということである。

司馬相如はすでに逝き、その墓には柏樹が生えるのみです。今は一体、誰が情愛を述べると言うのでしょうか？ 曹植の如き貴方さま、どうかわたくしのことを歌にしてくださいませ——最後の 4 句は、この才能に溢れた薄幸の美姫が、我が身の上を歌ってほしいと願う切なる独白であり、また自らを才子に比してこの詩を物した彼の気概が表れている部分であろう。

第三の詩、王建（768～830？）の「蛮妓を觀る（觀蛮妓）\*1」もまた、早に世に知られた七言絶句である。

欲説昭君斂翠蛾，清声委曲怨于歌。

誰家年少春風裏，拋与金錢唱好多。

（「昭君変」を語ろうと翠<sup>まゆずみ</sup>で描いた弓なりの眉を寄せ、

透き通った声は 変化に富んで怨みをうたう。

どの家の子弟も 春風の中で

御祝儀を投げて口々に「上手いぞ」と言う。）

当該詩でまず問題となるのが、題名の「蛮妓」である。このことばは非常に珍しく、他の唐詩には見出すことができない。澤田氏は、当時の四川省は雲南をも含み「蛮地」と称せられていたことから、「蛮妓とはあるひは蜀妓の意か」と述べている。上記の鄭姫の技芸は長安の妓院で身に付けたと思われるので、全ての語り手が「蜀女」であったわけではないだろうが、当時の四川には若い女性の芸人を生み出す何らかの素地があったのだろうか。彼女らの民族や身分等の更なる解明は今後の課題である。

第二句の「清らかな声（清声）」や先の二詩の状況から、彼女らの技芸はいかなる楽器も用いず、専らその声の良し悪しや、哀切な歌い方が重視されたと考えられる。加えて、むろん個人芸である。同じ語りものとはいえ、大勢の僧侶が関わり、梵唄の部分はおそらく

\*1 『王建詩集』（中華書局／1959年）卷九「絶句」、77頁。

管弦付きの韻文もあった俗講とは、相当形式が隔たっていることは明らかである。

この詩で得られる知識は、観客層と金銭の授受についてである。「年少」のことばは、「蛮妓を観る」のが専ら年若い男子であったことを表している。李賀の詩や次の李遠の詩を鑑みるに、おそらく貴族の子弟や秀才たちであったのだろう。観客が限定されているのは、蛮妓の技芸が、決まった場所で、ほぼ決まった時間に行なわれていたからだと考えられる。中晩唐時代、講経によって布施を集めた僧侶たちと同じように、「昭君」をうたって金銭を得ていた女たちが存在した。——ただ、絶句という最小の形式であるので、これ以上の詳細な背景をうかがうことは困難である。

最後は、李遠（802～870？）の「変を転ずる人（転変人）」を検討したい。当該詩は、近年韓国で発見された『十抄詩』という名の唐詩選本に載せられる佚詩である。『十抄詩』は高麗王朝（918～1392）前期に編まれたと考えられており、中晩唐時代の中国の詩人二十六名、朝鮮の詩人四名による七言律詩がそれぞれ十首ずつ収録されているが、そのうちの百首余りが『全唐詩』及び『全唐詩補編』等には見られないものであるという\*1。転変に関する資料はすでに出尽くしたと考えられてきた中で、そのものずばりの「転変人」という題名を持つ詩が、同時期の根本資料として新たに発見されたことは、驚くべきことである。しかも、この詩は幾つかの新しい情報をも我々にもたらしてくれるのである。

作者の李遠は、小川環樹氏の『唐詩概説』に付された詩人年表では、西暦 870 年頃に死亡したと推定されている\*2。また、陶敏氏により、彼は会昌初年（841）に入朝して侍御史を務めており、詩作もその頃であったと考証されているため\*3、やはり前三詩からそれほど隔たらない時期の詩であると考えてよいだろう。

当該詩の全文と訳は、以下の如くである。

綺城春雨洒輕埃，同看蕭娘抱變來。

時世險粧偏窈窕，風流新畫獨徘徊。

場邊公子車輿合，帳裏明妃錦繡開。

休向巫山覓雲雨，石幢陂下之陽臺。

（華やかな城下では 春の雨が僅かな埃を洗い流している。

ともなって 美しい娘が「変」を抱えてやって来た。

流行の奇抜な装いは 思いのほか美しくたおやかで、

粋な新しい画卷を手に 独り徘徊する。

変場のそばには 貴公子たちの車が折り重なり、

とばりの中では（画卷から）昭君の目もあやな衣装が展開する。

何も巫山にて男女の契りを求める必要はない、

石柱のあるこの坂の下がすなわち陽台なのだから。）

\*1 詳細は、金程宇氏の「韓國本《十抄詩》中的唐人佚詩輯考」（『域外漢籍叢考』中華書局 2007 年）、38～67 頁を参照。なお、詩の本文も同資料に依る。

\*2 中国詩人選集・別巻『唐詩概説』（岩波書店／1958 年）、245 頁。小川氏曰く、詩人の生卒の年代は、主として聞一多の「唐詩大系」に依っている。

\*3 金程宇氏の前掲論文（44 頁）の指摘に依る。

詩中における最も重要な情報は、蕭娘が転変を行なった場所である。第5句に「場辺」、第6句に「帳裏」、第8句に「石幢陂下」のことばがあることで、そこが貴公子たちの車がひしめく「変場」の「とぼりの中」であり、経文を刻み込んだ石柱が並ぶ仏教寺院の近くであったことが分かる。李遠はこの頃京城にいたはずであるから、都長安の出来事であると考えるよいただろう。蕭娘は何処からかこの場所にやって来て、美しい化粧と画卷で周りを引きつけ、ひとしきり辺りを徘徊してから、「場」へ向かう。転変の題目はやはり「明妃」、すなわち王昭君である。そしてまた、最後の2句が非常に卑猥である。「巫山雲雨」と「陽台」は、共に宋玉の「高唐賦」における懐王と神女のお話を踏まえており、男女の密会を意味するから、彼女は転変を行なった後、聴衆の公子とそういった関係になっていたのだろう。そうならば、この蕭娘も単なる女芸人ではない。李賀の鄭姫と同じく、これはおそらく妓院にて転変の技芸を身に付けた妓女が、より良い稼ぎを求めて「場」を訪れ、芸の後で身を売ったということなのではないだろうか。

この詩の状況は、先ほどの蜀女や蛮妓と非常によく似ている。しかし、末尾2句からイメージされる淫猥な雰囲気によって、彼女たちの生業はある程度限定させられるだろう。澤田氏は、早に蜀女の職業として「尼講をやつてみた比丘尼」、「寺院専属の伎女」、「俗講僧を夫としてこれを助ける者」の三種の可能性を挙げている\*1。然るに、蕭娘の奇抜な化粧の仕方や行動等を考えると、やはり二番目の伎女の芸として発展したとするのが一番妥当ではないだろうか。

### 三 小結

上記四詩から得られた状況を簡単にまとめてみよう。

いつ：9世紀前半の限られた数十年間（会昌年間の風紀肅正前まで？）

どこで：「場」と呼ばれる寺院近くの専用場所のほか、宴会の場でも

誰が：蜀女（非漢民族か？）、京城の伎女

何を：《昭君変》

どのように：画卷を広げ、楽器は用いず、哀切な調子でうたう

何のために：生業として、或いはより良い収入を求めて

「場」について思い起こされるのが、『酉陽雜俎』巻五「詭習」に見られる「酒屋の幟をのぞみ、変場にあそぶ者が、立派な人物であるわけがない（望酒旗、玩変場者、豈有佳者乎？）」のくだりである。これは、「滑稽な話をしたたわむれた（笑語頗劇）」李秀才に向かって、鄰院僧が言い放ったことばであるが、元和年間（806～820）の出来事であり、内容的にも時代的にも、蕭娘の「場」と同様の場所を指している可能性が極めて高い。

このように、伎女による転変は街頭ではなく、宋代の瓦舎勾欄を思わせる寺院近くの専用会場で行なわれていた。その場所が、「百戯」が行なわれていたという『南部新書』巻五の「長安の戯場は多くが慈恩寺に集まり、……（長安戯場多集於慈恩、……）」と同じかどうかは分からない。ただ、『酉陽雜俎』の「変場」は秀才の「笑語頗劇」から連想されたもので、特に卑猥な印象はないことから、「場」には《昭君変》を語る美女以外の滑稽な出し物も存在していたのだろう。すなわち、別のとぼりの中では、画卷を携えた「王陵変」や

\*1 1頁\*5の後者資料、77頁。

「目連変」がうたわれていたとしてもおかしくはない。おそらく、こういった出し物の中でも、妓女の転変が最も人目を引き、かつ人気があるものであったので、詩人の創作意欲がかき立てられ、専ら唐詩の題材として読まれることとなったのだろう。

彼女らの転変は、「語りもの」というよりも、むしろ「うたいもの」とも言うべきものであったと考えられる。何となれば、これら四詩の表現には、僅かに蜀女で「説尽」ということばがあるのみで、鄭姫の「転角含商破碧雲」、蛮妓の「清声委曲怨于歌」や「唱好」等々、圧倒的に「唱」に関するものが多いからである。しかも、妓女や非漢民族といった身分の彼女らがみな漢字を読めたとは考えにくいため、おそらく口伝えで芸を教わったと思われる。とすれば、その内容は勢い、何らかの曲調と結びついた韻文部分が中心となったに違いない。唐の時代、王昭君の故事は格好の詩題であったようで、「王昭君」「昭君怨」「昭君詞」等の名を冠したり、詩中にその故事を織り込んだりした詩は数十首にのぼっている。唐代を代表する詩人たちが、競うように制作しているのである。これらが軸となって、蜀女らがうたう転変がつくられ、その後現存する《王昭君変文》のような変文が何編か制作されたということは、十分有り得ることである。口伝えで芸を習う彼女らには、台本は必要なかった。故に、文字に定着した変文は、たとい韻文部分には転変でのうたを取り入れているとしても、散文部分については、ほとんどが改変者（＝変家？）のオリジナルだったと考えられる。加えて、他の変文に比べて現存する《王昭君変文》の韻文に平仄の破格が目立って少なく、これまた変文には珍しく平声押韻のみで構成されていることも、《昭君変》という題材にはとりわけベースとなる優れた唐詩が多かったと考えれば分かりやすい。

《昭君変》をうたう女性の考察から、狭義の変文は転変の台本そのものではなく、語られた後で大きく形を変えて、現在のように整えられたと考えられる。「(変)場」に出入りしていた秀才たちは、芸人によってうたわれる韻文中心の故事を聞き取り、そこに様々な文体の散文を加えて起承転結の形式を整え、現存する変文にまとめあげた。因って、たとい一度作品化した変文が再び語りものとして用いられることがあったとしても、変文の作成は、基本的には語るためではなく、文字の読める人々に広く読ませることを意図して行なわれた、ということができるのである。