

第四章 唐代韻文文学からみた「変文」

第二章・第三章の分析から、「変文」の韻文部分における押韻と平仄の具体的な特徴が明らかとなった。一言でいえば、押韻の姿勢は全作品で一貫しているものの、平仄の遵守については種類毎に違いがあり、厳格に整える作品とそれほど整えない作品に大別できる。このような制作の違いは、一体何を意味するのだろうか。畢竟、何ゆえに講經文の平仄は整えられ、変文の平仄は整えられなかったのか。「変文」の特徴をより明確にし、その意味を考えるためには、同時代の他の韻文文学との比較において当該特徴を位置づける必要がある。したがって、本章では「近体詩」「歌行（七言古体詩）」という代表的な唐代韻文文学の特徴を抽出し、これらと「変文」を比較することによって、「変文」に現れる形式上の様々な差異が何に基づくものであったのかを考察していきたい。

むろん、「変文」が基本的には説唱文学であり、俗講や転変において、夫々の韻文部分がうたわれていた記録が存在することを鑑みれば、時代を限定しない他説唱文学との通事的比較という方法も考えられよう。しかしながら、唐代には比較可能な別の説唱文学がないことに加えて、「変文」という存在は宋代以降、歴史上から消え去っている*1。「変文」以降の語りものである「講經」であれ「宝卷」であれ、説唱文学としての社会的基盤は受け継いでいるであろうが、形式上、「変文」と直接的な繋がりはないと言ってよい。7言句を主とした齊言句で全編が貫かれる「変文」の韻文はやはり「詩」に最も近く、おそらくは唐詩が盛昌したこの時代においてのみ成立が可能な形式であったと考えられる。拠って、拙論では「変文」韻文分析におけるより優先度の高い項目として、形式の類似する韻文文学との共時的な分析を行なうものである。

第一節 近体詩

一 近体詩の規則

近体詩は、沈約らによる四声の体系化から生まれた永明体に端を発し、初唐時代において盛んに催された詩会の存在や、音韻に対する認識の高まりと共に、句から連、連から作品全体に至るまで均整のとれたリズムある詩の制作が追求されたこと等々、様々な要因が複雑に影響し合いながら、約三百年間を経て、ほぼその形を完成させた。近体詩は、厳格な押韻と平仄の規則を有する韻文文学の雄であり、唐詩の代名詞でもある。「変文」が唐代後半に制作・受容された齊言句主体の韻文文学である以上、まずはこの最も厳しい規則を尺度として、当時の韻文の状況を見ていく必要がある。

近体詩の押韻は、隋代に完成した『切韻』の流れを汲む韻書に準拠している。北宋初期に勅命で編纂された切韻系韻書『広韻』の韻目は全部で 206 韻あり、非常に細かいので、同書には、その韻を単独で用いなければならないという「独用」と、合わせて表記する隣接韻をその韻と同韻と看做すという「同用」の但し書きが存在する。韻書に従って詩賦を

*1 「変文」が次第に説唱文学の正統から外れて異端化し消滅していく過程は、Victor.H.Mair『唐代変文（下）』（中国仏教文化研究所編／1999年）第六章「轉變存在的證據」に詳しい。

作るという行為は、有体に言えば科挙試験や中央政府へのアピールのためであるから、王兆鵬氏は初唐時代の進士による詩賦押韻を調査分析し、この「独用」と「同用」の使用が開元五年（西暦717年）からであったと考証している*1。王氏によると、真韻と文韻、寒韻と先韻の通用等、比較的緩やかな押韻が許されていた科挙答案の詩賦は、開元四年に突如最も厳しくなり、その翌年から現在の形式に落ち着いたという。彼が調査した開元五年から二十六年までの全14賦1詩の脚韻458韻のうち、「独用」・「同用」に合致する脚韻は実に457韻を数えるが、この押韻の規則は、唐代を通じて変わることはない。試みに、「独用」・「同用」を考慮した平声韻の韻目を具体的に示すと、以下のようになる。

東（韻）／冬鍾（韻）／江（韻）／支脂之（韻）／微（韻）／魚（韻）／虞模（韻）
／齊（韻）／佳皆（韻）／灰哈（韻）／真諄臻〔韻〕／文欣（韻）／元魂痕（韻）
／寒桓（韻）／刪山（韻）／先仙（韻）／蕭宵（韻）／肴（韻）／豪（韻）／歌
戈（韻）／麻（韻）／陽唐（韻）／庚耕清（韻）／青（韻）／蒸登（韻）／尤侯
幽（韻）／侵（韻）／覃談（韻）／塩添（韻）／咸銜（韻）／嚴凡（韻）／

近体詩の押韻に関しては、次の三点が注目される。

第一に、東韻と冬鍾韻、支脂之韻と微韻、佳皆韻と灰哈韻、庚耕清韻と青韻のような、発音が近く混用しがちな韻も、近体詩では必ず区別されている。東韻のみの押韻として、まず、白居易（772～846）の「初到江州*2」を挙げる。

潯陽欲到思無窮， 庾亮樓南湓口東。
樹木凋疏山雨後， 人家低濕水煙中。
菰蔣餒馬行無力， 蘆荻編房臥有風。
遙見朱輪來出郭， 相迎勞動使君公。

「窮・東・中・風・公」字はみな東韻で、隣接する冬韻・鍾韻は一例もない。一方で、彼は冬鍾韻のみで構成する律詩も制作している。「元十八從事南海，欲出廬山，臨別舊居，有戀泉聲之什，因以投和，兼伸別情*3」という長い題名の作品を挙げよう。

賢侯辟土禮從容， 莫戀泉聲問所從。
雨露初承黃紙詔， 煙霞欲別紫霄峰。
傷弓未息新驚鳥， 得水難留久臥龍。
我正退藏君變化， 一盃可易得相逢？

こちらの脚韻「容・從・峰・龍・逢」は全て鍾韻である。

微韻の一韻到底の作品も、近体詩では決して珍しいものではない。たとえば、張籍（768～830）の律詩「送金少卿副使歸新羅*4」を挙げてみよう。

雲島茫茫天畔微， 向東萬里一帆飛。
久為侍子承恩重， 今佐使臣銜命歸。
過海便應將國信， 到鄉猶自着朝衣。

*1 王兆鵬『『広韻』“独用”、“同用”使用年代考——以唐代科挙考試賦用韻為例』（『中国語文』1998年第二期）。

*2 中国古典文学基本叢書『白居易集』全四冊（中華書局／1979年）第一冊、卷十五「律詩」321頁。以下、彼の詩は全て同書に拠る。

*3 同上書第二冊、卷十七「律詩」、356頁。

*4 『張籍詩集』（中華書局／1959年）卷五、60頁。

従前此去人無數，光彩如君定是希。

脚韻は「微・飛・帰・衣・希」で、俗字体を合わせても全部で 140 字に満たない微韻のみを用い、混用し易い支脂之韻は一つも使用していない。この傾向はむろん、時代が下っても変わることはない。たとえば、晩唐時代の詩僧である貫休（832～912）の七言律詩「陪馮使君遊六首」のうち、第五首「釣罾潭^{*1}」は、以下のような作品である。

境靜江澄無事時，紅旌畫鷁動魚磯。

心期只是行春去，日暮還應得鶴歸。

風破綺霞山寺出，人歌白雪島花飛。

自怜亦在仙舟上，玉浪翻翻濺草衣。

脚韻である「時、磯、帰、飛、衣」のうち、最初の「時」は隣韻の之韻である。しかし、近体詩には第 1 句末を近接音で押韻する「通韻」という技巧があり、これは詩人が故意に韻を崩して変化を持たせる効果を狙ったものであろう。後唐・明宗の誕生日を祝うために制作され、本文中の韻文に出韻が全く存在しない「長興四年中興殿應聖節講經文」においても、全 30 首の 7 言 8 句のうち、8 首でこの技巧が用いられている。

佳皆韻のみの作品の例では、李紳（780?～846）の「州中小飲便別牛相^{*2}」を挙げよう。

笙歌罷曲辭賓侶，庭竹移陰就小齋。

愁不解顏徒滿酌，病非傷肺為憂懷。

恥矜學步貽身患，豈慕醒狂躡禍階。

從此別離長酌酹，洛陽狂狷任椎埋。

この詩は「齋・懷・階・埋」の偶数句末が皆韻のみで押韻している。使用頻度の高い隣韻の灰哈韻に比べて、佳皆韻を用いた詩はそれほど多くない。「変文」では、純粋な佳皆韻が現れる作品は、上に挙げた「長興四年中興殿應聖節講經文」や《妙法蓮華經講經文（一）》等、極めて限られており、同韻はほぼ灰哈韻と合流している。しかし、近体詩では作品数こそ少ないものの、このように截然と区分されている。

最後に、青韻の「独用」の例を見てみよう。たとえば、劉禹錫（772～842）の「重酬前寄^{*3}」は、以下の如き七言律詩である。

邊烽寂寂盡收兵，宮樹蒼蒼靜掩扃。

戎羯歸心如內地，天狼無角比凡星。

新成麗句開緘後，便入清歌滿座聽。

吳苑晉祠遙望處，可憐南北太相形。

もう一首、今度は五言律詩「贈樂天^{*4}」を挙げよう。

一別舊遊盡，相逢俱涕零。在人雖晚達，於樹似冬青。

痛飲連宵醉，狂吟滿座聽。終期拋印綬，共占少微星。

前者の脚韻「兵・扃・星・聽・形」、及び後者の「零・青・聽・星」の双方共に青韻のみを貫いており、庚耕清韻を混用することはない。上に述べてきた厳格な押韻は、むろん、近体詩を近体詩たらしめている最も基本的な規則であるといえよう。しかしながら、ここで

*1 『禪月集』卷二十四。

*2 『全唐詩』卷四八二、5488 頁。

*3 『劉禹錫集』（上海人民出版社／1975 年）卷三十三、318 頁。

*4 同上書卷三十二、303 頁。

意識的に挙げた、中唐以後——すなわち、「変文」の制作と同時代——の詩人においても、かかる法則が厳然と機能していた事実は確認されねばならない。

第二に、上平 22 元韻は、隣接する魂痕韻とのみ通用する。また、真系（真諄臻・文欣・元魂痕）の韻と寒系（寒桓・刪山・先仙）の韻も、各々「同用」の範囲でしか押韻しない。この特徴も、先程の『広韻』の韻目から見れば当たり前のように見えるのであるが、実際は、次節の歌行ではこの規則が必ずしも徹底していないため、近体詩だけの重要な特徴である。たとえば、長慶四年（824 年）に、杭州から洛陽に帰る途中の白居易がうたった「途中題山泉^{*1}」は、以下のような五言律詩である。

決決涌巖穴，濺濺出洞門。向東應入海，從此不歸源。

似葉飄辭樹，如雲斷別根。吾身亦如此，何日返鄉園？

押韻字は「源・園」が元韻、「門」が魂韻、「根」が痕韻である。次節でも述べるが、彼の作品を見ていくと、近体詩では元韻は必ず魂痕韻と互いに押韻するのに、近体詩以外では、同様の押韻をする作品と、「変文」と同じく撰の概念によって寒系の韻と押韻する作品に分かれる。つまり元韻は、一人の人間によっても様々に使い分けられているのである。このことは、おそらく白居易だけに限ったことではあるまい。先程挙げた張籍の「三原李氏園宴集^{*2}」「寄韓愈^{*3}」といった非近体詩の作品においても、それぞれ「煩（元）、園（元）、泉（仙）、山（山）、軒（元）、筵（仙）、鮮（仙）、連（仙）、閑（山）、言（元）」及び「安（寒）、閒（山）、連（仙）、山（山）、蟬（仙）、煩（元）、間（山）、盤（桓）、竿（寒）、前（先）、言（元）」の如き山撰との通用が見られるからである。

また、「同用」の範囲を超えない例として、真系と寒系の韻でそれぞれ一首ずつ見ていきたい。最初は、柳宗元（773～819）の五言律詩「梅雨^{*4}」を挙げる。

梅實迎時雨，蒼茫值晚春。愁深楚猿夜，夢斷越雞晨。

海霧連南極，江雲暗北津。素衣今盡化，非為帝京塵。

「春」は諄韻、その他の句末は真韻で、文韻等は混ざらない。寒系の韻では、王建の「和少府崔卿微雪早朝^{*5}」という七言律詩を挙げる。

蓬萊春雪曉猶殘，點地成花遶百官。

已傍祥鸞迷殿角，還穿瑞草入袍襪。

無多白玉階前濕，積漸青松葉上乾。

粉畫南山稜郭出，初晴一半隔雲看。

この作品では、「殘・襪・乾・看」が寒韻、「官」が桓韻である。これら二韻、とりわけ真韻については、使用頻度が極めて高い韻目である。しかしながら、近体詩として制作する限り、如何なる詩人の作品においても出韻は全く見当たらない。

第三に、押韻は平声韻が大前提であって、仄声韻は極めて珍しい。仄声韻を用いることは、それだけで破格であったということが出来る。再び、白居易の作品で検討しよう。『白居易集』巻十四「律詩」に平声韻の他作品と共に収められた「贈別宣上人」は、以下のよ

*1 前掲書第二冊、巻二十三「律詩」、516 頁。

*2 『張籍詩集』（中華書局／1959 年）巻一「五言古詩」、2 頁。

*3 同上書、巻七「古風二十七首」、94 頁。

*4 『柳宗元集』全四冊（中華書局／1979 年）第四冊、巻四十三、1237 頁。

*5 『王建詩集』（中華書局／1959 年）巻八、69 頁。

うな五言詩である。

上人處世界，清淨何所似？似彼白蓮花，在水不著水。

●○○●● ○○○●■ ●●●○○ ●●●●■

性真悟泡幻，行潔離塵滓。修道來幾時？身心俱到此。

●○○○● ○○○○■ ○●○○○ ○○○●■

嗟予牽世網，不得長依止。離念與碧雲，秋來朝夕起。

○○○○● ●○○○■ ○●●○○ ○○○●■

脚韻こそ「似・滓・止・起」が上声止韻、「水」が上声旨韻、「此」が上声紙韻と問題なく押韻しているが、第2・4・5・7・9・11句で「二四不同」となっておらず、当然、粘法も守られていない。もう一例、やはり「律詩」を掲げる巻十八の「喜山石榴花開 去年自廬山移來」を挙げよう。

忠州州裏今日花，廬山山頭去年樹。

○○○●○○○ ○○○○●○■

已憐根損斬新栽，還喜花開依舊數。

●○○●○○○ ○●○○○●■

赤玉何人少琴軫？紅纈誰家合羅袴？

●●○○●○○ ○●○○●○■

但知爛熳恣情開，莫怕南賓桃李妬！

●○○●○○○ ●●○○○●■

脚韻は「樹・數」が去声遇韻、「袴・妬」が同暮韻で「同用」の関係なので、厳格に押韻している。然るに、3句目以降こそ、第5句と第6句の所謂「挟み平」以外に目立った乱れはないものの、第6句は失粘しているし、何より冒頭2句は近体詩の体を為していない。このように、仄声韻を用いながら平仄等の規則を完璧に守っている作品は、他の詩人も含めて、ほぼ皆無である。したがって、彼らは意識的に、そのような作品を作るのを避けていた——すなわち、近体詩の範疇では仄声韻は畢竟「異分子」であるために、平声韻と同等の規則を用いようとはしなかったと考えられるのである。

次に、平仄及び諸形式の規則に関して、最初に挙げた張籍の七言律詩で確認しよう。

雲鳥茫茫天畔微，向東萬里一帆飛。

○○○○○●□ ●○○●●○○□

久為侍子承恩重，今佐使臣銜命歸。

●○○●○○● ○●●○○●□

過海便應將國信，到鄉猶自着朝衣。

○○●○○●● ●○○●●○○□

従前此去人無數，光彩如君定是希。

○○●●○○● ○●○○○●□

この詩は、冒頭句の第2字が仄声字である仄起の律詩である。各句の2・4・6字目の平仄は「仄—平—仄」・「平—仄—平」の如く交互に変化し、第2・3句目、第4・5句目等では同じ組み合わせを用いるが、上下句においては必ず組み合わせを異にしている。また、各句4字目の平仄が孤立する孤平・孤仄、及び5字目以降に同じ平仄が三字続く下三連等は

存在していない。さらに、中間の頷連と頸連二連では「侍子」と「使臣」、「承恩」と「銜命」、「国信」と「朝衣」の如き対句を使用するだけでなく、「海を^{よぎ}過りては便ち^{まさ}応に国の^{たより}信を^{わた}將すべし、郷に到りては猶お自ら朝衣を着る」の如く対応する上下句の品詞も等しくなっている。詩の内容を追ってみても、新羅へ向かう遠景から起こして、命を受けて帰郷する故人の徳を様々な角度からうたい、一首で起承転結がまとまっている。僅かに起連と尾連で平仄の比率が異なるものの、当該詩は近体詩の規則を全て満たしている。

切韻系韻書に準拠した厳格な押韻、「二六対・二四不同」及び粘法を遵守した平仄から作られる繰り返しのリズム、中間部分における対句の使用と内容の一貫性。畢竟、これらが近体詩を構成する不可欠の要素だといえることができるだろう。

二 「変文」との比較

「変文」の韻文の中で最も近体詩に近いのが、講經文の韻文である。「俗講儀式」*1の如き段取りが存在し、既に相当程度固定化していた俗講の場において、法師や都講といった複数の人間によって用いられていた台本に相応しく、講經文は、經文の引用・散文による解釈・韻文による歌讚を一セットとして、その繰り返しによって形成されるという極めて規則的な構造を持っている。しかも、この歌讚部分の形式自体も、ひどく規則的である。典型的な講經文として、《妙法蓮華經講經文（二）》（巻末参考資料：-145-~-153-頁）の韻文構成を例に挙げよう。

妙法蓮華經講經文（二）	段落番号	韻文最後
(1) 7言8句(平声韻)	①	
(2) 7言4句×2(平)、7言8句(平)	②	唱将来
(3) 6言8句(仄声韻)、7言8句(平)	③、⑥、⑦、⑩	
(4) 7言4句×2(平)、7言8句×2(平)	④	唱将来
(5) (6言4句×2(仄)、7言8句(平) → (3))	⑤	
(6) 7言10句、7言4句×2(平)、7言8句(平)	⑧	唱将来
(7) 6言8句(仄)、7言8句×2(平)	⑨、⑪、⑫	唱将来
(8) (6言4句×2(仄)、7言8句×2(平) → (7))	⑬	唱将来
(9) 7言8句×2(平)	⑭	唱将来

講經文の韻文には、他「変文」作品にはない顕著な特徴が幾つか存在する。それはすなわち、韻文が必ず4句毎の倍数で規則正しく構成されていること、經文を呼び起こす韻文の最終部分は必ず「～唱将来」（言い換えれば、「来」字が所属する仄声韻）で終わること、また、たとい「唱将来」の韻文でなくとも、韻文の一まとまりは必ず平声韻を以って終了し、決して仄声韻のままで經文の引用に移らないことである。

《妙法蓮華經講經文（二）》の韻文部分は全部で14段落あり、唯一「平—仄—仄—平」

*1 敦煌文書 P.3849v 及び S.4417 に「夫為俗講，先作梵了。……」で始まる、俗講の順序を述べた覚書が存在する。また、円仁『入唐求法巡礼行記』開成四年（839年）11月22日の「赤山院講經儀式」の記述もよく知られる。

形式をとる段落⑧の7言10句を除けば、全てが4句か8句、つまり絶句か律詩の形式を一単位として作られている。各段落を形式別に詳細に観察すると、14の段落は上のように、最大で9種類に分けられるが、(5)は前半の6言4句2首を6言8句とみれば(3)と同じ形式であるし、(8)も同様で(7)とほぼ等しく、さらに前半の「平一仄一仄一平」形式を除いた(6)は(2)と何ら変わるところがないため、型は実際には半分近くに減る。このように、当該作品は6言と7言の絶句及び律詩を「6言→7言」・「仄声韻→平声韻」の如く一定の条件を満たすよう組み合わせ、その極めて限られたパターンを繰り返して構成されていることがわかる。

それでは、各韻文の形式はどの程度、近体詩と似通っているのだろうか。始めにこの講經文の冒頭部分、段落①の7言8句を見てみよう。

衙前樂部好笙歌， 音樂清冷解合和。
 ○○●●●○□ ○●○○●●□
 花下愛催南浦子， 筵中偏送剪春羅。
 ○●●○○●● ○○○●●○□
 聽時一段滋奢逸， 聞了令人業障多。
 ○○●●○○● ○●○○●●□
 因此業緣相繫絆， 永沈生死瀑流河。
 ○●●○○●● ●○○●●○□

(宮城の樂部は樂器と歌をよくし 音樂は澄み切って和音がよく合っている
 花の下では「南浦子」の曲を演奏して愛で 宴では「剪春羅」ばかりを繰り返す
 これらを聴けば(人々は)ますます奢り怠け 耳にすれば人々の罪業を深くする
 これによって業の因縁は互いに絡み合い 永遠に生死の瀑流に沈むこととなる)

脚韻字「歌、和、羅、他、河」は、「和」が下平8戈韻、その他が下平7歌韻で「同用」関係にあり、厳格に押韻している。平仄についても禁忌は犯さず、「二六対・二四不同」、粘法共に完全である。ただ、韻連は『教坊記』にも載せられる唐代の曲目「南浦子」と「剪春羅」を用いて完璧な対句を作り上げているものの、韻連については完全に対応しているとは言えず、些か力量不足の感がある。内容面でも、仏教への帰依を勧める冒頭の韻文だということを差し引いても、無味乾燥で、起承転結のあるよい詩だとはとても言えない。それでも、表面的に見れば、この韻文は最低限、近体詩と同等の規則を備えているということはあるだろう。

しかしながら、当該作品には近体詩というにはかなり難がある七言句も存在している。顕著な例として、段落④の七言句のうち、最初の8句を下に引こう。

欲得園林速長成， 直須頻遇天甘雨。
 ●●○○●●□ ●○○●○○■
 欲得善芽疾長滿， 直須勤聽法花經。
 ●●●○○●● ●○●●●○□

若將井水溉田園，枉費人心難見長。

●○○●●○○□ ●●○○○●□

若說餘經相教化，雖即修行道晚成。

●●○○○●● ○●○○●●□

(園林に早く成長してほしいなら 恵みの雨がたくさん降ることが不可欠だ
[同様に]善根を一刻も早く満たしたければ 努めて法華經を聴かなければならない
もしも井戸水で田園を灌漑するならば 人心を無駄に費やしてしまうのは難しい
[同様に]もしも他の經典で人々を導くならば 修行をしても成道は遅くなる)

脚韻の関係上、絶句形式が二首重なっていると見るべきであろうが、第 2 句末の「雨」は上声慶韻で、平声清韻と青韻の「成」「経」とはかけ離れている。清青韻は河西方言では-ng 語尾が落ちるために、「雨」と通用可能であったという可能性も考えられるが、これらの韻が/-u/韻と通用する例はなく、やはり最小の「平一仄一仄一平」形式か、単に押韻することを諦めたものであろう。後半の脚韻も、「園」が下平 2 仙韻、「長」が下平 10 陽韻、「成」が下平 14 清韻で、全て陽声韻ではあるものの、厳格な押韻にはほど遠い。平仄については、「二六対・二四不同」をぎりぎり満たしている程度で、失粘しており、第 2 句には孤仄、第 3 句にも最大禁忌である孤平と、仄三連がある。律体では決して用いてはならない同一語句を対句に用い、内容に至っては路傍の標語程度の水準であろう。有体に言って、この韻文はとても近体詩の体裁を為しているとはいえない。

上に挙げた韻文は、他段落では 6 言句を用いている韻文の前半部分のものであるから、後半に置かれる 7 言 8 句や、段落①の如く独立した韻文と比べるのは問題があるかもしれない。だが、講經文の韻文には、近体詩ではまず見られない六言律詩の形式も多く存在すること、また、外見的には七言律詩の形式を採っていても、仄声韻の韻文や、上のような粗雑な韻文も存在することは、近体詩とは明らかに異なる特徴である。

一方、平声韻に関して、最も特徴的な元韻の処遇についていまい少し詳しく検討したい。やはり典型的な講經文である《維摩詰經講經文(五)》の段落⑧「持世不肯受天女，有偈(持世菩薩は天女を受けようとはいたしませんでした。ここに偈がございます)」を下に引く。

三從五障在身邊，十惡業仍被徼纏；

○○●●●○○□ ●●○○●●□

佛性昏迷於此退，真我差錯為他牽。

●●○○○●● ○●○○●●□

修行菩薩心能捨，出世高僧意不看，

○○○●○○● ●●○○●●□

多少往來沉溺者，皆因染欲失根源。

○●●○○●● ○○●●●○○□

(五障三從はこの身の傍らに在り 十悪は絡みまとい付く
仏性は分別なく迷って後退し 真如は入り乱れて「他」にとらわれる
修行した菩薩は心を捨て去ることができ 出家した高僧は思いにとらわれない
何度生死を往来しても沈んでしまう者は みな欲に染まり根本を失うからなのだ)

平板な内容はさて置き、第 4 句を除いた「二六対・二四不同」の平仄と粘法、対句等の規則はほぼ完全である。しかしながら、脚韻字のうち「辺・纏・牽」は先仙韻であるものの、「看」が寒韻、「源」は元韻である。このように、「変文」作品中、24 作品 37 箇所を用いられる元韻はみな先仙韻類と通用しており、決して魂痕韻とは押韻しない*1。つまり、「変文」において、元韻の処理は、規則は異なっている、近体詩のそれと同じ程度に揺らぐことはないのである。このことは、現存する「変文」が全て、元韻の発音が山攝として寒系の韻に数えられ、歌行等の作品においてもこれを反映した緩やかな押韻が散見されるようになる盛唐末期から中唐時代以降の制作であること、そして、「長興四年中興殿應聖節講経文」のような特殊な講経文を除けば、「変文」が中央政府と直接関連するような性質の作品ではなかったことを表している。

さらにもう一つ、近体詩と明確に異なる特徴として、講経文の韻文には往々、三・三・七言の形式が登場する。《解座文匯抄》の全 72 回を筆頭に、《維摩詰経講経文（四）》には 54 回、同じく《維摩詰経講経文（三）》には 46 回用いられ、講経文及び仏教関連の縁起類には珍しくない形式となっている。前頁で引いた《維摩詰経講経文（五）》にも、全部で 25 回の三・三・七言句が存在する。最終段落から再び 8 句を引こう。

我不要，卻將迴，不願笙歌亂意懷；

●●● ●○□ ●●○○●●□

安坐只宜寂默默，修禪須是没人來。

○○●○○●● ○○○●●○□

謝布施，感心懷，幽室天人不易排；

●●○ ●○□ ○●○○●●□

掃洒盡應人定怪，祇承必恐眾宜猜。

●●●○○●● ○○●●●○□

（私は要りません、お返しします 音楽や歌で意懷を乱されるのは望みません
ただひたすらひっそりと座っているべきで 修禪は人が来てはならないのです
お布施は辞退します、お気持ちは感じますが 幽室に天人が大勢いるのはよろしくない
何処も掃い清めれば（？）人はきっと訝しく思います 受ければ必ず大衆に疑念を抱かせるでしょう）

三・三・七言句は、樂府をはじめとした歌行や民間歌謡等によく見られる形式である。遠

*1 「変文」中、元韻が登場する作品を全て挙げると、《伍子胥変文》段落⑩、「漢将王陵変」段落①・④、《王昭君変文》段落③、「太子成道経」段落①・⑤、「悉達太子修道因縁」段落④・⑨、「八相変（一）」段落⑫、《八相変（二）》段落⑫ 箇所、「降魔変文」段落④、《仏説阿弥陀経講経文（二）》段落②、《妙法蓮華経講経文（一）》段落⑩、《維摩詰経講経文（一）》段落④・⑤・⑦・⑫・⑭、《維摩詰経講経文（三）》段落⑥・⑩、《維摩詰経講経文（四）》段落①、《維摩詰経講経文（五）》段落⑧、《維摩詰経講経文（七）》段落⑦、「双恩記第七」段落⑫、「双恩記第十一」段落②、《父母恩重経講経文（一）》段落⑨・⑮・⑲、「目連縁起」段落②、「大目乾連冥間救母変文」段落⑤・⑭・⑭'、「頻婆娑羅王后～生天因縁縁」段落⑥、「醜女縁起」段落⑫、「八相押座文」段落①、《解座文二首》段落④である。このうち、《維摩詰経講経文（四）》の例のみが -m 語尾の覃談韻と互いに押韻するが、これは四川方言が進んだ当該講経文のみの特徴である（第二章第三節を参照）。また、《解座文二首》の例では、元韻は寒系の韻と共に陽唐韻とも通用している。

い例では、『樂府詩集』雜歌謠辭に「白鼉鳴，龜背平，南郡城中可長生，守死不去義無成。（吳孫亮初白鼉鳴童謠）」、「狐非狐，貉非貉，焦梨狗子齧斷索。（後魏宣武孝明時謠）」等の童謠が多く収められており、この形態が民間の流行りうたにおける重要な形式の一つであったことをうかがわせる。唐代においても、咸亨年間（670～674）以後、人々が則天武后らを皮肉って「莫浪語，阿婆嘖，三叔聞時笑殺人。」の如くうたったとの記述が『朝野僉載』巻一に見える。講經文での三・三・七言句の規則的な使用は、おそらくは旋律に乗せてうたう場合に一定の変化をもたらす、平板さを免れるための技巧の一つであった。これは、一首で完結せずに、一つの段落で4句・8句を何度も繰り返すという形式上、聴衆を飽きさせない工夫として民間の形式を取り入れ、発展したものであろう。

以上、講經文は4句か8句を一単位とする平仄のほぼ整った韻文形式を絶対条件とし、各段落の後半部分では必ず7言句の平声韻を使用している。7言句自体は、「楚辭」や樂府歌行、民間の歌謠といった長い伝統があり、「變文」が「語りもの」としてこれらを取り入れたと考えることもできるが、隔句で押韻して平仄を整え、少なくとも外見上は近体詩とほぼ変わらないことを考えれば、これらがとりわけ七言絶句と七言律詩を意識していたことは明らかである。但し、その押韻は全て、近体詩よりも少し緩い規則——すなわち、第二章第二節で検討した、隣接韻を統合した韻に拠っている。また、基本的には遵守されている平仄の規則も、仏教関係の特殊な読みに関しては、字書よりもそちらを尊重しており、さらに、近体詩の絶対禁忌である孤平や平三連も、数%ではあるが混在している。中間二連の対句については徹底できていない部分もあり、内容面は作品の性格上、最もお粗末であるが、それでも表面的には——とりわけ韻文の後半部分や、「平」「断」の如き標注がある7言8句等では——近体詩の体裁を保っている。

このように、律詩のように見えるが徹底できない項目も存在し、一部の箇所では律詩とはかけ離れた粗雑な韻文が制作された最大の理由は、やはり、制作者の力量不足ではないだろうか。4句或いは8句のみに心血を注ぐ近体詩とは多に異なり、各作品には平均200句以上の韻文が存在するから、6言句を除いた全ての平仄を整えるだけで相当大変だったと思われる。それから、講經文が中央政府に献上する類の文章ではなかったことも関連しているだろう。平声韻では実際の発音と近い若干緩い韻を、仄声韻では上声韻と去声韻を混用した韻を用いたり、民間色の強い三・三・七言形式を取り入れたり、対句の対称性に拘らなかつたりする特徴から、「變文」の受容対象として、社会的にそれほど高い階層の人々を想定していなかったことがわかる。とはいえ、制作者は決して過度に自由に制作したわけではない。講經文の「二六対・二四不同」等の破格が5%以下にまで抑えられ、緩やかになりすぎない押韻が統一されている点では、彼らは持てる力の全てを注いで制作したと考えられるからである。

より口語に近い押韻と仄声韻の使用、三・三・七言形式などの雑言句の使用は、近体詩と並んで、唐詩を席卷した歌行との関連を疑わせる。したがって、次節では、歌行作品と「變文」との異同を考察していきたい。

第二節 歌行（七言古体詩）

一 歌行の定義と規則

歌行とは何かを厳密に定義しようとするれば、それだけで一冊の本になるだろう。その淵源や範囲には研究者の間で少なからぬ認識の幅があるが、唐代歌行の主要な形式が 7 言句を主とした規則に拘らない自由詩であり、漢代に盛行した古樂府から名実共に強い影響を受けているという事実については、異論はないだろう。初唐時代以降、近体詩が如何に隆盛を誇っても、唐詩の形式はこれだけに止まらず、旧樂府の題名や、或いは「歌」「行」「引」等の歌詞に関連することばを題名の末尾に冠した、韻律に拘らない詩が多く作られた。薛天緯氏は、著書『唐代歌行論』の中で、盛唐以後の詩人に「長句」という概念があったと述べ、このことばを最もよく理解できる例として、乾元元年（758 年）に作られた杜甫の詩「蘇端薛復筵簡薛華醉歌（蘇端と薛復の筵^{うたげ}にて薛華に簡^{かきやり}し酔歌）」を挙げている*1。

坐中薛華善酔歌，歌辭自作風格老。近來海內為長句，汝與山東李白好。
何劉沈謝力未工，才兼鮑昭愁絶倒。……

（座上の薛華は酔歌に長けていて その歌詞は自ずと古風な風格を作り上げている
近頃では巷に「長句」というものがあり 君（薛華）や山東の李白がとりわけ優れている
何遜・劉孝綽・沈約・謝朓らが努めて作った作品も君に比べればまだ巧みではなく
君の才能は鮑昭をも兼ねて圧倒してしまうことと恐れる）

当該詩は全 27 句の七言古詩であり、引用した第 13 句から第 18 句までが「長句」に関連する記述である。李白の「長句」とは、彼が得意とした長編の古題樂府であろう。そして、何（遜）・劉（孝綽）・沈（約）・謝（朓）が五言詩の発展に力を尽くしたのに対し、鮑昭は七言樂府の「擬行路難十八首」が有名である。したがって、杜甫が想定した「長句」は、古樂府の風格を有する中長編の七言詩であると考えられる。また、当該詩「酔歌」自体も韻律に拘っておらず、「長句」の歌行であるといえよう*2。

一方で、李白の樂府古題「蜀道難」、或いは杜甫の「飲中八仙歌」や白居易の「長恨歌」「琵琶引」といった非樂府系列の叙情的な七言自由詩のほか、現実社会を客観的に捉え、中唐時代以降にとりわけ盛行した「新題樂府」もまた、近体詩とは異なる形式を有する唐詩の重要な構成要素である。北宋時代に郭茂倩が編纂した『樂府詩集』では「新樂府辭」に卷九十から卷一百までの 11 卷を充てており、中間部分で元稹の「樂府古題序」をかなり流用した、以下のような序をつけている。

……新樂府者，皆唐世之新歌也。以其辭實樂府，而未常被於聲，故曰新樂府也。……
近代唯杜甫《悲陳陶》《哀江頭》《兵車》《麗人》等歌行，率皆即事名篇，無復倚旁。

*1 薛天緯『唐代歌行論』（人民文学出版社／2006 年）、233 頁。

*2 但し、他詩人においては、「長句」が七言律詩を指す場合もある。たとえば、元稹は「天壇上境（卷十六）」序「因以長句見贈」、「使東川（卷十七）」序「但七言絶句長句耳」の如く「長句」ということばを用いているが、続く詩は七言律詩であり、ほかにも「長句」と題した七言律詩が存在している。また、白居易は「琵琶引」序で、「因為長句歌以贈之，凡六百一十二言，命曰琵琶行。（そこで長句を作って彼女への贈りものとする。全部で 612 字あり、「琵琶行」と名付ける）」と述べており、これは杜甫の意と等しいが、「放言五首（卷十五）」の序で述べる「元九在江陵時，有《放言》長句詩五首，韻高而體律，意古而詞新。（元九が江陵にいたとき、「放言」という長句五首があったが、韻律は素晴らしく、意味は古いがことばは新しかった）」の「長句」は、七言律詩であり、元稹と同様「長句」を冠した七言律詩も作っている。

乃與白樂天、李公垂輩，謂是為當，遂不復更擬古題。……如此之類，皆名樂府。由是觀之，自風雅之作，以至于今，莫非諷興當時之事。以貽後世之審音者。儻採歌謠以被聲樂，則新樂府其庶幾焉。^{*1}

(……「新樂府」とは、全て唐代の新しい歌である。その歌詞は「樂府」であるが、未だうたわれない故「新樂府」というのである。……昨今では杜甫の「悲陳陶」「哀江頭」「兵車」「麗人」などの歌行は、概ねみなその場の事柄にちなんで名づけた作品であり、何ものにも依っていない。その後、白樂天と李公垂（李紳）らがこれを尤もだとして、ついに樂府の古題に擬することがなくなったのである。……このような類をみな「樂府」と名付ける。これに由って鑑みるに、『詩經』の「風」「雅」から始まり今に至るまで、みな当時の事柄を諷刺したり触発されて思いを起こした作品であり、後世の音律に詳しい者に遺したのである。もしも歌謠を採めて楽曲に乗せるのならば、どうか「新樂府」を用いてほしいものだ。)

このように、「新題樂府」は新しく杜甫の「兵車行」「麗人行」の如き社会的目線を有する歌行の精神を受け継いで成立し、元稹の「和李校書新題樂府十二首」や白居易の「新樂府五十首」によって人間に大いに流行した。見聞した社会の矛盾を第三者的立場から叙述する新樂府は、個人的な感情をうたいあげる非樂府系列の歌行作品とは内容的に一線を画すけれども、基は歌行の傍流であるし、「一作品で決まった句数はなく、一句においても定まった字数はない（篇無定句，句無定字）」形式は変わるところがない。

上述の薛天緯氏は、引論及び末尾の「歴代論者の歌行観」において、歌行作品の範囲を定義する際に避けることのできない、宋代以降綿々と続く「大歌行論」と「小歌行論」の対立について詳細に論じている。各々の説明として、氏は「小歌行論」の代表として松浦友久氏を挙げ、「第一人称で、詩人自身の体験を主観的・叙情的にうたう」作品のみを歌行と定義するという説を引いている^{*2}。松浦氏の論においては、漢代以降の樂府（古題樂府）と上に述べた新樂府（新題樂府）は、歌行と区分される。他方の「大歌行論」とは、この二種をも歌行の類に加える論である。薛氏自身は、全ての古体詩を通事的に検討した結果、古・新樂府作品と松浦氏の述べる歌行作品には明確な区分が存在しないとして「大歌行論」を取っており、「歌行とは、七言の齊言句、或いは七言句を用いた雜言句よりなる古体（即ち自由）詩である」と規定している。氏の結論は概ね妥当であるため、筆者も以後、本節において同じ定義を用いることとしたい。これにはむしろ、「変文」と比較する上で、より多くの作品を考えることができるという最大の利点がある。加えて、「変文」には抒情的・叙事的といった視点の対立によって分類する方法は馴染まないこと、また、歌行に「実際にうたわれた作品であり、歌詞であった」という性質を限定せずに「新樂府」の如きうたわれない作品も含めることで、全てが「語られたもの」であるとは断定できない「変文」作品とも包括的に比較できることも、「大歌行論」の方が都合の良い理由である。

それでは、歌行作品の特徴を近体詩と比較して見ていこう。

^{*1} 中國古典文學基本叢書『樂府詩集』（中華書局／1979年）第四冊、卷第九十、1262～1263頁。

^{*2} 前頁^{*1}の資料、引論5～7頁を参照。

第一にまず、押韻の規則が緩い。上節で検討したように、近体詩では唐末に至るまで崩れることのない押韻は、歌行においては盛唐末期頃から隣韻と通用しはじめる。たとえば、大暦三年（768年）冬に作られた、杜甫晩年の作「歳晏行^{*1}」を挙げる。

歳云暮矣多北風，瀟湘洞庭白雪中。
漁父天寒網罟凍，莫徭射雁鳴桑弓。
去年米貴闕軍食，今年米賤太傷農。
高馬達官厭酒肉，此輩杼柚茅茨空。
楚人重魚不重鳥，汝休枉殺南飛鴻。
況聞處處鬻男女，割慈忍愛還租庸。
往日用錢捉私鑄，今許鉛鐵和青銅。
刻泥為之最易得，好惡不合長相蒙。
萬國城頭吹畫角，此曲哀怨何時終。

脚韻十字のうち、「風・中・弓・空・鴻・銅・蒙・終」は東韻であるが、「農」は冬韻、「庸」は鍾韻である。近体詩と同じように隔句押韻する作品では、杜甫以前では僅かに王維の五言古詩「華嶽^{*2}」「哭殷遥^{*3}」等で庚耕清韻と青韻の混用が見られる程度で、通用は非常に珍しく、管見では当詩が最も早期の作品の一つである。

しかしながら、中唐時代になると、何れの作者の作品にも、かくの如き通用を見つけることは難しくなくなってくる。安史の乱以後の甚だしき社会的混乱は、近体詩に見られる官製の韻には現れずとも、歌行のような自由詩の押韻基準には明らかに影響を与えている。甚だしい例として、柳宗元の「行路難三首^{*4}」から「其二」を挙げよう。

虞衡斤斧羅千山，工命採斫杙與椽。
深林土剪十取一，百牛連鞅摧雙轅。
萬圍千尋妨道路，東西蹶倒山火焚。
遺餘毫末不見保，躑躅礪壑何當存？
群材未成質已夭，突兀[山+孝]豁空巖巒。
柏梁天災武庫火，匠石狼顧相愁冤。
君不見：南山棟梁益稀少，愛材養育誰復論！

「山」は山韻、「椽」は仙韻、「轅、冤」は元韻、「焚」は文韻、「存、論」は魂韻、「巒」は桓韻である。つまりこの作品は、共に -n 語尾を有する山摂と臻摂が合流した、実に「変文」以上に緩やかな押韻となっているのである。

歌行作品についてさらに詳しく検討するために、白居易が元和四年（809年）に著した「新題樂府五十首」を見ていきたい。以下に挙げた表は、全 50 作品の句数と『広韻』から逸脱した出韻の種類、及び 5 言句と 7 言句における「挟み平」を除いた「二六対・二四不同」を侵す句の割合を示したものである。

*1 中國古典文學基本叢書『杜詩詳注』（中華書局／1979年）第五冊、卷二十二、1943～1945頁。

*2 『王右丞集箋注』（上海古籍出版社／1961年）卷二「古詩三十首」、28～29頁。脚韻は「清・城・成・京・生・迎」が庚清韻、「冥・靈・溟・亭」が青韻である。

*3 同上書卷五「古詩三十二首」、86頁。脚韻は「情・声・鳴・清・生・成・平・荊」が庚清韻、「形・齡」が青韻である。

*4 『柳宗元集』全四冊（中華書局／1979年）第四冊、卷四十三、1240～1241頁。

題名	句数	逸脱項目 (□は平声韻、■は上去混用)	破格率
七徳舞	35	屋燭・ <u>之微</u> ・ <u>文魂</u>	46.7
法曲歌	20	映徑・葉業・月末	45.0
二王後	19	<u>真魂</u> ・祭怪	66.7
海漫漫	23	<u>山先仙</u> ・ <u>元先仙</u>	12.5
立部伎	26	<u>元桓</u> ・ <u>庚清青</u> ・ <u>寅未</u> ・語慶・ <u>真文</u>	61.1
華原磬	24	昔錫・語姥・ <u>支脂微</u>	50.0
上陽白髮人	41	<u>真諄魂</u> ・屋燭・ <u>皓号</u> ・ <u>姥遇</u>	23.5
胡旋女	32	語慶姥・山仙・ <u>支微</u> ・ <u>阮産</u> ・語慶	20.8
新豊折臂翁	51	鏘薛・ <u>庚青</u> ・ <u>齊灰咍</u> * 1	24.4
太行路	34	<u>魚模</u> ・ <u>賄海隊</u> ・ <u>寒山</u> ・ <u>寒山</u>	38.1
司天臺	18	<u>山先</u> ・ <u>陌昔識</u> ・ <u>元桓</u>	31.3
捕蝗	22	<u>東冬</u> ・ <u>梗勁</u>	36.4
昆明春水滿	31	月末・ <u>真欣</u>	18.5
城鹽州	37	<u>真文</u> ・泰代・ <u>欄霰線</u> ・ <u>陌麥錫</u>	32.4
道州民	26	<u>魚虞</u> ・ <u>魚虞模</u> ・ <u>馬蟹</u> (「下」と「罷」)・ <u>真欣</u>	40.0
馴犀	33	月薛・屋燭	14.8
五絃彈	38	<u>庚青</u> ・ <u>耕清青</u> ・ <u>元寒桓</u>	34.3
蠻子朝	36	<u>元刪</u> ・泰隊・ <u>歌戈麻</u> ・ <u>願霰</u>	45.5
驃國樂	35	董腫・語慶	60.6
縛戎人	51	月黠・ <u>吻問</u> ・泰代	22.9
驪宮高	25	<u>東鍾</u> ・ <u>東鍾</u> ・ <u>真文</u>	72.0
百鍊鏡	19	<u>東冬鍾</u>	38.9
青石	24	<u>元寒山</u> ・ <u>旨至</u>	30.0
兩朱閣	20	<u>山先仙</u> ・ <u>靜靜徑</u>	21.1
西涼伎	40	屋燭・ <u>質没</u> ・ <u>紙寘至</u>	25.6
八駿圖	30	<u>脂之微</u> ・怪代	40.7
澗底松	17	<u>支之微</u> ・ <u>至志未</u>	62.5
牡丹芳	49		31.1
紅線毯	24	<u>梗靜</u> ・ <u>敢琰</u> ・ <u>魚模</u> ・ <u>物没</u> ・ <u>支之微</u>	33.3
杜陵叟	23	<u>魚模</u> ・屋燭陌	25.0
繚綾	26	映徑・ <u>陌昔錫</u>	44.0
賣炭翁	21	月薛	27.8
母別子	23	姥厚 (「母」と「苦」)・ <u>真文</u> ・ <u>支脂微</u>	38.1
陰山道	29	語慶姥・ <u>賄海祭</u>	43.5
時世粧	15		46.2
李夫人	39	<u>真文魂痕</u> ・ <u>支脂之微</u>	50.0

陵園妾	32	産換・真諄魂	17.2
鹽商婦	30	陌錫・願欄線	8.0
杏為梁	30	真文魂・(元魂)・真魂	25.0
井底引銀瓶	34	語姥・元先・御遇・真痕	20.6
官牛	15		40.0
紫毫筆	25	送用・止至未	44.4
隋堤柳	33	月薛	32.3
草茫茫	18	御暮・果過・元寒先	25.0
古塚狐	23	御暮・潛獮	45.0
黑潭龍	21	巧皓	64.7
天可度	18	篠嘯・真欣	35.7
秦吉了	21	篠巧・語慶姥	37.5
鷓九劍	19	艷梵・桓先・質術物屑	50.0
采詩官	30	元桓・秦怪・眞至志未	50.0

*1: 脚韻は「哀(哈韻)」・「妻(齊韻)」・「迴(灰韻)」。「妻」を/sai/と読んでいる。「変文」では、齊韻と支系の韻の通用は中央寄りの講經文類で見られるものの、平声韻では、齊韻と灰哈韻との通用はない。類似の用例は、僅かに《仏説阿弥陀經講經文(二)》で支韻と灰哈韻の混用が見られるのみである。

押韻字が『広韻』の範囲に止まっているのは、全15句の小品2つを含めた3作品のみであり、残りの47作品には何らかの逸脱が見られる。歌行は、平声韻と仄声韻を交互に繰り返していく様式が一般的であるため、近体詩には見られない仄声韻が多いのみならず、上去声の混用も少なくない。また、逸脱項目のほとんどが、同時期に作られたと思われる「変文」と極めてよく似た近似音による通用であるため、これらはおそらく実際の話しことばに近い押韻基準によって作成されたと考えられる。

第二に、平仄の規則が守られず、破格句が非常に多いことが挙げられる。この表でも、破格の割合が最も少ない「鹽商婦」が8.0%、最大の「驪宮高」では72.0%も存在し、平均すると3句に1句以上が平仄を乱した句となっている。このことはむしろ、新題楽府に限った特徴ではない。同じ白居易の作品で、「長恨歌」でも15.8%、「琵琶行」には42.0%もの破格句が見られる。さらに、近体詩の禁忌である平三連や孤平を多用する——「法曲歌」や「昆明春水満」では破格句以外の1/4以上が禁忌句である——ことも多く、ほぼ全ての作品で複数回にわたって用いられている。

第三に、「篇無定句，句無定字」のことば通り、基本的には7言句を中心に構成されるものの、雑言句が多い。48番目「秦吉了」の全文を平仄付きで引こう。

秦吉了，出南中，彩毛青黑花頸紅。

○○● ●○□ ●○○●○○□

耳聰心慧舌端巧，鳥語人言無不通。 [以上、上平声東韻]

●○○●●○● ●●○○○●□

昨日長爪鷲，今朝大嘴烏。鷲捎乳燕一窠覆，烏啄母雞雙眼枯。

●●○○○ ○○●●□ ○○●●●○○ ○●●○○●□

雞號墮地燕驚去，然後拾卵攫其鷄。 [以上、上平声虞模韻]

○○●●●○○ ●●●●●○○□

豈無鵬與鷃，嗔中肉飽不肯搏。 [入声鐸韻]

●○○●■ ●●●●●●■

亦有鸞鶴群，閑立颺高如不聞。 [上平声文韻]

●●○○□ ○●○○○●□

秦吉了，人云爾是能言鳥。 [上声篠韻、上声巧韻]

○●■ ○●●●○○■

豈不見雞燕之冤苦，吾聞鳳凰百鳥主。

●●●○○○○■ ○●●○○●■

爾竟不為鳳凰之前致一言，安用噪噪閑言語。 [以上、上声語韻、上声麌姥韻]

●●●○○○○○○●●○ ○●●●○○■

全 21 句中、7 言句は 12 句だけで、他には 3 言句が 3 句、5 言句が 4 句、8 言句が 1 句、11 言句が 1 句混在している。このような形式であるから、7 言句の部分のみ平仄を整えることは無意味であろう。したがって、たとい「その形式は耳通りが良く伸び伸びとして、樂章・歌曲として播揚できる（其體順而肆，可以播於樂章歌曲也）*1」と述べられていようとも、これらは毎句（二六対・二四不同）と連（粘法）の双方において、平仄の異なる字を規則正しく繰り返してゆく近体詩とは全く異なった形式の「順而肆」である。それ故に、樂曲に乗せる場合においても、近体詩とはおのずから異なった唱い方、或いは朗詠の仕方であったに違いない。

以上、近体詩と比較した様々な特徴を挙げた。但し、「古体（自由）」である以上、当然のことながら、歌行の最大の特徴は、帰納できる定まった規則が存在しないことである、ともいえる。

たとえば、44 番目「草茫茫」の末尾、第 15～18 段落には、次のように、元韻と寒系の韻の通用が見られる。

奢者狼藉儉者安，一凶一吉在眼前。

憑君回首向南望，漢文葬在灞陵原。

「安」が寒韻、「前」が先韻、「原」が元韻であり、この通用は「変文」各作品と完全に等しい。だが、同じ白居易の歌行である「江南遇天寶樂叟*2」では、元韻は一貫して魂痕韻と通用している。全 32 句と長いので、最初の 8 句のみを下に引く。

白頭病叟泣且言，祿山未亂入梨園。

能彈琵琶和法曲，多在華清隨至尊。

是時天下太平久，年年十月坐朝元。

千官起居環珮合，萬國會同車馬奔。……

「言、園、元」が元韻、「尊、奔」が魂韻である。続く脚韻字も、「源、繁、翻、喧、轅、垣」が元韻、「存、尊、村、昏、門」が魂韻、「恩」が痕韻で乱れることはない。つまり、近体詩でないならば、元韻は実際の音韻体系に合わせて必ず山攝として合流しなければならない

*1 「新樂府五十首」序。卷第三「諷諭三」、52 頁。

*2 卷第十二「感傷四」、228 頁。

らない、というわけでもないのである。

平仄の遵守と形式についても、同様のことが言える。すなわち、上表の破格率に8%から72%という大きな幅があるのは、或いは詩人が「歌行としての」新たな規則を課せられることを嫌い、破格句の割合すら一定させまいと意図して制作したとも考えられないだろうか。一方で、中晩唐時代以降には「歌行の律体化」といった動きも存在しており*1、七言排律と歌行とは、厳密な区分が難しくなっている。言わば「絶句と律詩でないこと」のみが共通点であってみれば、形式をどの程度整えるかは各作品にゆだねられる。したがって、押韻基準や平仄等、様々な点において、崩してもよいが近体詩と同じでもよいという、様々な程度の歌行作品が存在することになる。

かくの如く帰納することが難しい歌行であるが、典型的な作品の特徴をまとめよう。歌行は、7言句を中心として、3言・5言その他雑言を使用し、『広韻』よりも緩やかで実際に即した韻を用いて、平声韻と仄声韻を交互に繰り返しながら構成される。毎句、或いは隔句のどちらかで押韻するかには拘らず、換韻の場所にも決まりはない。また、近体詩における平仄の規則を（或いは意図的に）崩すところも存在し、意味の繋がりだけで平仄に気を配らない対句や、同一語句を各句の同じ場所に連続して用いる句も多い。

唐代歌行は、抒情・諷刺等表現面で独自の目的を持ちながらも、形式においては常に、厳格な規則に縛られた近体詩の裏側に寄り添って発展するものであったといえる。それ故に、押韻・平仄・形態ともに歌行としての定まった規則は存在せず、作品によって大きな幅があるのである。

二 「変文」との比較

「変文」の中で最も規則性が高い講経文の韻文は、上節の近体詩との比較において検討した。故に、自由な形式を持つ歌行との比較は、狭義の変文を中心に行なっていく。

変文の韻文には、講経文の如き絶句形式を軸にした同じ形式の繰り返しはほとんど見られない。また、6言句や「平一仄一仄一平」形式もほぼ存在せず、平声韻と仄声韻が置かれる位置や役割分担も決まっていない。押韻の基準は同じであるから、一見するとあまり変わらない講経文と変文の韻文であるが、講経文に存在した規則は、変文にはほぼ当てはまらないのである。まずは、具体例として「漢将王陵変」（巻末参考資料：-11-~-16-頁）の構成を挙げよう。

漢将王陵変	段落番号	全句数
(1) 7言8句(平)、7言10句(平)	①	18
(2) 7言6句(平)、7言12句(平)	②	18
(3) 7言4句(平)、7言16句(平)	③	20
(4) 7言6句(平)、7言12句(平)、7言10句(仄)	④	28
(5) 7言14句(仄)、7言12句(平)	⑤	26

*1 上述の薛天緯氏は、「第四章 晩唐歌行」において、歌行の成熟と共に、「七言句の形態を完全に打破した“別調”と「七言歌行を極端に律化した七言排律」という、相反する二形式が出現したと論じている。113頁*1の前掲書、452頁を参照。

(6) 7言14句(平)、7言10句?(仄)	⑥	24
(7) 7言4句(入)、7言12句(平)、7言8句(入)	⑦	24
(8) 7言10句(仄)	⑧	10

僅かに(2)と(4)の前半部分が等しいものの、先に挙げた《妙法蓮華經講經文(二)》のように、同じ形式の段落が繰り返されることはない。各段落の総句数は、ほぼ白居易の「新樂府」一作品と同等程度であり、一定の分量を保っている。また、換韻の句数は4句毎とは定まっておらず、6句、8句、10句、12句、14句、16句等、偶数句であれば自在であるが、これは変文の換韻が、叙事の視点が増える場面で行なわれる場合が多いからである。典型例として、段落⑦を挙げよう。最初の4句は、王陵の母親が自刃した直後の韻文であり、屑薛韻の入声韻となっている。

其時風雲皆慘切，百鳥見之而泣血；

○○○○○●■ ●●●○○●■

界首先報王陵知，然後具奏高皇說。

●●●○○○○ ○●●●○○■

(その時、風と雲はみな無残に沈み切り 百鳥はこれを見て血の涙を流します 国境付近ではまず王陵へと報告し 続いて高皇に奏上いたします)

続く12句は真系の韻を用いた平声韻で、漢から遣わされた使者が王陵の母と会い、そのことばと最期の様子を王陵に伝える会話の文となっている。

我奉將軍交探親，入營重見太夫人，

●●●○○○□ ●○○●●○□

聞道將軍在界首，舉目南占克是嗔。

○●●○●●● ●●○○●●□

荒忙設計如雨息，恐怕臨時事不真。

○○●●○○● ●●○○●●□

迴頭乃報傳語去，卻發南頭事漢君。

○○●●○○● ●●○○●●□

儻若一朝拜金闕，莫忘孃孃乳哺恩！

●●●○●○● ●●○○●●□

莫怪將哀當面報，夫人自勿楚營門。

●●○○○●● ○○●●●○□

(「わたくしは將軍の命を受けてご家族をお探しし 宿營地に入りご母堂にまみえまして ご母堂は將軍が国境にいらっしゃると聞き 南方をきつと見据えて(犬死にする気かと)お怒りのご様子

慌しく策を練るも その時には事態はよくないことになっているやもしれません

首を廻らして伝言を頼むのは 『南方へ発って漢王にお仕えせよ

いつの日か金殿を拝することになったなら 母のこの育ての恩を忘れるでないぞ』と

この知らせを驚き悲しむなかれ ご母堂は楚の宮門で自刃されました」)

最後の 8 句では、知らせを聞いた王陵の様子を叙述する地の文と、彼の嘆きのことばが 4 句ずつ続く。母を失った彼の悲嘆を表すかのように、ここでも再び屑聲韻を基調とした入声韻が用いられている。

王陵既見使人説，肝腸寸斷如刀割，
○○●●●○■ ○○●●○○■
舉身自撲似山崩，耳鼻之中皆灑血。
●○●●●○○ ●●○○○●■
阿嬢何必到如斯，蓋是逆兒行事拙，
○○○●●○○ ●●●○○●■
儻若一朝漢家興，舉手先斬鍾離末！
●●●○○○○ ●●○●○○■

(王陵は使者のことばを聞くや はらわたは千切れて刀でえぐられたよう
哀しみのあまり山が崩れるが如く身を投げ打って 耳鼻からは鮮血が流れます
「母上がどうしてそこまで……。きっと私めのやり方が拙かったからに違いない
いつか漢朝を打ち立てたならば まず真っ先に鍾離末を切ってやるぞ！」)

この部分の換韻と押韻の選び方は頗る内容に拠ったもので、講経文のように、曲調の違い等から機械的に仄声韻と平声韻を並べたものではない。それ故に、句数が一定していないのである。完璧に分けてあるとまでは言えないものの、この作品では、王陵らが颯爽と項羽の宿営地に切り込んで八面六臂の活躍をする前半部分には平声韻が用いられる一方で、策略により捕らえられた母親が足手まといになるのを恐れて自刃する後半の場面は、仄声韻の割合が多くなっている。他作品でも、「王陵変」ほど顕著ではないが、たとえば全編を通して姜女が夫を探して彷徨い、悲哀感が漂う《孟姜女変文》の残存部分では、「古詩曰：」と書かれた五言詩以外はみな仄声韻であるし、《李陵変文》の後半において、武帝に裏切り者の烙印を押された李陵の母親が殺される場面でもやはり入声韻が続いている。

また、韻文の形式を具体的に見てみると、平均して平仄にあまり拘泥していないことが分かる。破格句の割合は、最初の入声韻 4 句が 3 句、次の平声韻 12 句が 4 句、最期の入声韻 8 句が 2 句で、平声韻と仄声韻の間に目立った差異はない。加えて、非常に叙事的である。こういった特徴は、先程の白居易の新樂府「新豊折臂翁」等を思い起こさせる。

新豊老翁八十八，頭鬢眉鬚皆似雪。
○○●○○●■ ○●○○○●■
玄孫扶向店前行，左臂憑肩右臂折。
○○○●●○○ ●●○○●●■
問翁臂折來幾年，兼問致折何因緣。
●○●●○○□ ○●●●○○□

翁云貫屬新豊縣，生逢聖代無征戰。

○○●●○○■ ○○●●○○■

慣聽梨園歌管聲，不識旗槍與弓箭。……

●○○○○●○ ●●○○●○■

（新豊県の老人は八十八歳 頭髮も鬢も眉も髭もみな雪のように白い
玄孫に抱えられて店前まで行くも 左腕で寄りかかり右腕は折れている
老人に「腕を折って何年ですか」また「どうして折れたのですか」と尋ねると
老人は答えて「わしの本籍は新豊県 優れた天子の御世に生まれて戦知らず
梨園の歌舞音曲を聴くのに慣れ 旗や槍、弓矢なんぞは使い方も分からない……）」

変文も歌行も、対句はほとんど使用せずに、事実や会話文を重複することなく客観的に配置している。さらに、「聞道：」や「問翁：」「翁云：」等、一句の中に地の文と会話文が混ざるのも、講経文や近体詩にはない当該二種だけの共通項である。

しかしながら、両者には形式上、異なった部分も存在する。それは、押韻場所と換韻に関して、総じて歌行は変則的でめまぐるしく、変文の方が規則的で同じ韻を長く用いるということである。変文では、換韻時以外は決して奇数句の押韻はなく、また最低でも4句は同じ韻を用いるが、歌行では例に挙げたように、上下句のみで頻繁に換韻する場合も少なくない。そしてもう一つ、これはどちらかという講経文の特徴なのであるが、「変文」では同じ韻の仄声韻を第1・2・4句で押韻しつつ、何度も繰り返して用いることがある一方、歌行ではこの技法は極めて珍しいのである。

さらに、雑言句の用いられ方にも違いがある。講経文の比較で挙げた三・三・七言句の形式は、必ず換韻した第1句目にのみ用いられ、三・三句が連続して続くことはない。しかも、この句は必ず、平声韻であれば句末が「仄・平」に、仄声韻であれば「平・仄」となる。例を挙げれば、《維摩詰經講経文（三）》段落③の「清浄土（○●●），紫蓮臺（●○□），莫遠尋求使意懷（●●○○●●□）」において、「土」は仄声、「臺」は平声の押韻字であり、《維摩詰經講経文（一）》段落⑦の「為凡夫（●○○），聲色媚（○●■），虚妄攀縁遂矯偽（○●○○●●■）」では、「夫」が平声、「媚」が仄声の押韻字である。すなわち、「胡旋女，胡旋女（胡旋女）」の如く同じことばを繰り返したり、「歌聲苦，詞亦苦（短歌行）」の如く同一字を押韻字にしたりするような作り方はされない。このように、「変文」の三・三・七言句は明確な規則のもとに制作されている。完全な雑言句といったものも極めて少なく、あくまでも7言句及び5言句の範囲内で作成しようという意図が見られるといえることができるのである。

句数や押韻の種類・位置に制約のない狭義の変文の韻文でも、自由詩である歌行ほどに自由に作られているわけではない。歌行作品との比較は、近体詩の規則ほど細かくはないけれども、「変文」に確かに一定の規則が存在していたことを我々に認識させる。

三 小結

「変文」の形式は、近体詩・歌行の何れからも強い影響を受けているが、何れを直接的に受け継いだものでもない。以下、その特徴を種類毎に整理しよう。

近体詩の影響を受けている部分

(1) 絶句・律詩の形式を一単位とし、その繰り返して作られている。段落後半の主要部分は平声韻で、粘法を含めた平仄や対句の規則もよく守られている。(=講経文、縁起・因縁類の大部分)

(2) 押韻場所は、換韻時の第1句を除いて偶数句に限られており、非常に規則的である。(=全「変文」)

歌行(七言古体詩)、或いは民間歌謡の影響を受けている部分

(1) 近体詩で厳守される切韻系の韻目ではなく、おそらくは実際の口語音に即した、隣接韻を統合した押韻基準を用いており、元韻も魂痕韻ではなく「山撰」として寒系の韻に組み入れている。(=全「変文」)

(2) 仄声韻を厭わない。さらに、上声韻と去声韻の混用が見られる。(=「八相変」等の後期仏教系変文と、縁起・因縁類を除いた早期の「変文」)

(3) リズムのよい三・三・七言形式を用いる。(=講経文、一部の縁起類など)

但し、「変文」には各々と似て非なる部分も存在する。たとえば、近体詩に近い講経文の韻文でも、絶句・律詩の形式を重ねて用いることから、不完全な対句や平仄の禁忌が排除しきれないし、仏教宣教のための特殊な韻文であるということから、内容に広がりやまとまりが持たせられない。これは、「近体詩になり切れなかった」特徴である。一方で、押韻について見ると、「変文」全作品で用いられる韻は一定しており、歌行のように厳格なものや過度に緩いものが混在するようなことはない。また、押韻字の位置も、近体詩と同様に換韻時の第1句目と偶数句に限られている。三・三・七言形式を比べても、第1句のみで非常に規則的に作られている「変文」に対し、歌行の同形式には目立った規則がない。これらは言わば、「歌行をより規範化した」特徴である。

「変文」の韻文は総じて、近体詩に比べて規則の幅が遥かに広いが、歌行ほど自由に作られているわけではない。すなわち、広まった選択肢の範囲内で、形式や押韻等に関してしっかりと約束事が守られているのである。言い換えれば、必ず4句毎に構成され、仄声韻と平声韻の用いられ方に法則性のある講経文の韻文と、内容面に重きを置いてより芸術的に構成される変文の韻文は、それぞれ異なるけれども、「変文」各種において見ればその制作基準に曖昧さはなく、至って規則的である。したがって、「変文」は唐代の韻文文学において、独自の位置を形成していたと考えられる。

第三節 「変文」の形式が意味するもの

ここまで見てきたように、「変文」は、同時代の近体詩や歌行とは異なった独自の規則によって制作されている。これは畢竟するに、「変文」各種が長い時間をかけて盛行し発展してゆく中で、その形式を最善であると判断した所以に付与された特徴であろう。そこで、まず考えたいのが、七言絶句や律詩の形式を重ね合わせて作られる講経文の韻文である。これらは何ゆえに、粘法まで整えた律体で作られる必要があったのだろうか。

講経文の韻文がうたわれていたらしいということは、俗講儀式に関する考証の中で、既に広く知られている事実である。孫楷第氏の考証に拠れば、講経文の唱経・解説・歌讃はそれぞれ都講・法師・梵唄により分業されており、韻文の歌讃部分は、経文部分よりも音

程は些か低く、長さは短めに吟じられていたと推定されている*1。共に「うたう」と表現できる唱経と歌讚の関係はなかなか微妙で、同氏は『金瓶梅詞話』第74回に登場する「黄氏女宝卷」や第39回の「黄梅五祖出家卷」の記述等から、唱経は曲調を用いた音楽主体のもの、歌讚は叙述に主眼を置いて朗詠したものとしつつも、「吟には詠読と歌吟の二義がある。……講経文中の吟詞ということばもまた二義を内包していて、吟を詠読ととれば唱経・吟詞共に詠読であるし、（唱経が曲韻を主としていること、及び歌讚に音律を表す標注があることを考えて）吟を吟歌ととれば共に吟歌である」と述べている。

しかしながら、この講経文の歌讚——とりわけ平声韻で構成される後半部分は、孫氏が仮定するよりももっとずっと音楽的なもので、朗詠というよりも、当時の流行音楽にほぼ等しい、決まった楽曲に乗せて唱われていたのではないだろうか。言い換えれば、講経文の歌讚は、楽曲を用いてうたうために、意図的に——或いは必然的に——律体を選択して作られたと考えられるのである。

「変文」制作年代に等しい中唐時代以降、巷間には七言絶句を中心とした近体詩を歌ったり、管弦付きで演奏したりする文化があった。たとえば、白居易の「歌者が微之の詩を歌うを聞く（聞歌者唱微之詩）*2」には、以下のようにいう。

新詩絶筆聲名歌，舊卷生塵篋笥深。

時向歌中間一句，未容傾耳已傷心。

（新しい詩は絶えて作らず名声は絶え果て
古い書卷は埃にまみれて文箱深くにある
その時 歌の中から一句を聞き取ると
まだ耳を傾けぬうちから その悲痛さに心を動かされる）

また、長慶四年（824年）に作られた七言絶句「酔って諸妓に戯る（酔戯諸妓）*3」にいう。

席上争飛使君酒，歌中多唱舍人詩。

不知明日休官後，逐我东山去是誰？

（宴会では みな争うように使君（わたし）の酒が飛び交い
歌うのはみな 舍人（わたし）の詩ばかり
それでも遠からずわたしがお役人を辞めたら
わたしを追って 誰が東山まで来てくれるだろうね？）

白居易の詩には、他にも「歌妓の嚴郎中の詩を唱うを聞き、因って絶句を以って之に寄す（聞歌妓唱嚴郎中詩，因以絶句寄之）*4」の如き七言絶句が存在する。これらは皆、彼が元稹や自作の詩等を歌妓——すなわち、官妓や自らが所有する家妓たちに歌わせていたこと

*1 孫楷第「唐代俗講軌範與基本之體裁」（『敦煌變文論文録』／1982年）、96～97頁等。初出は『俗講——説話与白話小説』1956年。

*2 卷第三十一「律詩」、701頁。

*3 卷第二十三「律詩」、510頁。

*4 卷第二十三「律詩」、511頁。

を示す詩である。完成した詩を即興で歌わせるだけではない。たとえば、元和十四年（819年）に作られた「竹枝詞[四首]*1」には、このように書かれている。

竹枝苦怨怨何人？夜静山空歇又聞。

蠻兒巴女齊聲唱，愁殺江樓病使君！（其の二）

（「竹枝」の曲が苦しく怨みの調子を含んでいるのは 誰を怨んでいるのだろう
夜は静まり山はひっそりとしていて とぎれてはまた聞こえてくる
蛮地 四川の子供たちが 声を合わせて歌っている
その歌声は 江樓の病んだわたしを愁い殺してしまう）

江畔誰人唱竹枝？前聲斷咽後聲遲。

怪來調苦緣詞苦，多是通州司馬詩。（其の四）

（河べりで 誰が「竹枝」の曲を歌っているのだろう
最初の声はむせんで詰まり 後に続く声は遅れている
恐らくは 曲の調べが苦しいのは歌詞が苦しいからなのだろう
これはみな 通州司馬である元稹の詩であるから——）

「竹枝」の曲とは、中純子氏が『太平寰宇記』卷一三七を引いて論じている通り*2、巴地方の民歌であって、杜甫や李益の詩にも四川風物としてうたわれている。この詩からは、物悲しい調べの「竹枝」の曲調に合わせて、通州（現在の四川省東部）司馬に左遷された元稹の詩が歌詞として歌われていたことが分かる。専ら「竹枝」の歌詞として作られた詩ではなさそうだが、曲にぴたりと合う形式と風格を持っていたのだろう。中氏は、この「竹枝詞四首」自体は「竹枝」の歌詞ではなく、同曲を叙述した詩であったとするが、三年後の長慶二年（822年）に作られた劉禹錫の七言絶句「竹枝詞」九首の方は、曲に合わせて作詞されたものと論じている*3。然るに、その白居易の方にも、「《楊柳枝》は洛下の新声なり。洛の小妓に之を善く歌う者あり。詞章音韻、聴けば人を動かすべし、故に之を賦す」との序が付けられた「楊柳枝二十韻*4」を始めとして、「竹枝詞四首」が収められる卷十八の末尾には、「長安春」「残春曲」「期不至」「長洲苑」「憶江柳」「傷春詞」といった明らかに曲名と思しき題名の七言絶句が幾つも置かれている。これらの題目は、「楊柳枝」を除けば開元年間（713～741）の曲を集めた『教坊記』にその名は記されていないものの、当時の流行曲に歌詞を付ける「填詞」として、かくの如き絶句が作られたと考えられる。中氏はまた、以下のように述べている。

以上のように、白居易の填詞制作を促す要因について考察を加えてきたのは、「唱わせる」ことを前提として、曲に合わせて歌詞を作るという姿勢の現われに注目しなかったからである。中唐以前にも、勿論詩は妓人によって唱われていた。……だが、それらは、「詩」が先に有り、後で妓人が「曲」を付けて唱ったものである。中唐に

*1 卷第十八「律詩」、388～389頁。

*2 中純子『詩人と音楽——記録された唐代の音』（知泉書館／2008年）第二章 詩と音楽の出会い、33頁。

*3 同上書、29～66頁を参照。

*4 卷第三十二「律詩」、724～725頁。

なって、作成当初から「唱わせる」ことを目的として、曲に合わせて歌詞を作ること、つまり「填詞」が、劉禹錫・白居易によって行われるようになったのである。……*1
長短句である宋词が盛行する以前、市井の流行曲と七言絶句を主とした歌詞は、互いに密接に影響し合いながら、唐代音楽の主流の一端を担っていた。劉堯民氏は、以下のように述べる。

こういった（筆者注：『楽府詩集』の「近代曲辞」と『全唐詩』の「雜曲歌辞」）詩歌を見れば、我々はこれが音楽史上特殊な段階であることが理解できる。楽府と詞の間には、絶句が演奏された段階があり、我々はこれが音楽史上「画期的な」詩歌であることを認めないわけにはいかないのである。しかしながら、このような歴史の変遷の一段階は、従来の学者によって軽視されてきた。それは、絶句を楽府の中に混入しないことではなく、詞を直接の楽府と看做すことであり、楽府と詞の間に絶句という一段階があることを完全に忘却したことによってである。この段階は、ただ詩歌の形式が楽府時代と異なるというのみならず、歌唱の方法も、上は楽府と、下は詞と決して同じではない。したがって、一つの特殊な段階として特別に言及するべきであり、そうしなければ、詩歌と音楽の進化の痕跡を説明することができないのである。*2

また、呉相洲氏も『旧唐書・文苑伝序』において、永明体を興した沈約が「律呂に俾したがいて和諧し、宮商を輯あつむることあまね洽くす（俾律呂和諧，宮商輯洽）」と評価されていることを引いて、次のように論じている。

……このように、古人の目には、沈約らが創造した永明体の実質はすなわち、音楽に合わせる詩歌であったことがわかる。永明体が生まれてから、数多の詩評家、詞論家、曲学家はみな、詩歌の韻律は音楽と関係があると考えてきた。詞には詞譜が、曲には曲譜があるように、詩にも「譜」があり、そして詩律は詞律・曲律と等しく、詩歌は音楽と互いに結びついた産物であるといえるのである。*3

初期の詞に齊言句が多いことからもうかがえる通り、楽府や詞の如き長短句のみが楽曲に対応する歌詞たり得るわけではなく、絶句という形式が、中国音楽史において「楽曲」或いは「歌曲」の歌詞の一つとして機能していたとする論は、現代に始まったものではない。たとえば、南宋初期の紹興年間（1131～1162）に成立した王灼著『碧鷄漫志』には、以下に挙げる最もよく知られた一段がある。

唐詩古意亦未全喪，《竹枝》、《浪淘沙》、《拋毬樂》、《楊柳枝》，乃詩中絕句，而定為歌曲。故李太白《清平調》詞三章皆絕句。元、白諸詩，亦為知音者協律作歌。……*4

（唐詩の古意もまた、まだすっかりなくなっただけではない。「竹枝」「浪淘沙」「拋毬樂」「楊柳枝」は、詩中の絶句であり、定めて歌曲としたのである。故に、李太白の「清平調」詞三章もみな絶句である。元稹や白居易の諸詩もまた、知音の者のために韻律を合わせて歌にしたものである。……）

*1 前頁*2の資料、62頁。

*2 劉堯民『詞與音樂』（雲南人民出版社／1982年）、31～32頁。

*3 呉相洲『永明体与音楽関係研究』（北京大学出版社／2006年）、引言1頁。

*4 （宋）王灼著・岳珍校正『碧鷄漫志校正』（巴蜀書社／2000年）卷一、19～20頁。

近体詩と音楽の関係を論じる風潮は、明代以降とりわけ盛行し、胡応麟（1551～1602）の『詩藪・内編』巻六における「唐樂府所歌絶句」や、王驥徳（？～1623）の『曲律』巻三十九「唐之絶句，唐之曲也」、或いは清代の王士禎（1634～1711）による『唐人万首絶句・選序』：「由是言之，唐三百年以絶句擅場，即唐三百年之樂府也」等々、枚挙に暇がない*1。『四庫提要・詞曲類』でも、次のように述べている。

自古樂亡而樂府興，後樂府之歌法至唐不傳，其所歌者皆絶句也。唐人歌詩之法至宋亦不傳，其所歌者皆詞也。宋人歌詞之法至元又漸不傳，而曲調作焉。

（古樂が減んでから樂府が興ったが、樂府の歌法は唐には伝わらなかったため、その歌うところのものはみな絶句であった。唐人の歌詩の法もまた宋には伝わらなかったため、その歌はみな詞であった。宋人の歌詞の法もまた元には伝わるには至らず、曲調が作られたのである。）

むしろ、唐代音楽は絶句のみで構成されていたわけではないだろう。宮廷の祭祀音楽である雅楽や、同じく中国古楽であり、玄宗の時代に胡楽化したといわれる清楽のような形態までが全て絶句を歌詞としていたとは考え難い。絶句を取り入れた音楽はおそらく、教坊曲や民間歌謡の俗曲を主な構成要素とする燕楽（宴楽）が中心であった。それでも、唐詩の全盛は、その時代の音楽形態にまで影響を及ぼした。すなわち、唐代音楽で最も活気があり、ヴァリエーション豊かな燕楽の楽曲の主要な歌詞が、まさに「変文」の時代において、絶句を中心とした齊言句の近体詩であったのである。これは音楽史上、一つの特殊な段階であったといえるだろう。

それでは、この近体詩の絶句という形式は、何ゆえに唐代音楽に採用されるようになったのだろうか。

ここでもう一度、近体詩が成立した背景について考察してみたい。その内在的な要因としては、何よりもまず、漢訳仏典の整備と並行して進んだ四声論の整理と体系化が挙げられよう。中国語の発音には四声や軽重の別が存在するという認識は、それらをより美しく配置した永明体に取り入れられ、近体詩成立への原動力となった。この認識はまた、既に存在する楽曲に付ける歌詞へも向かったと考えられる。音楽に合わせるには、ことばの四声を整えなければならない。元稹の「樂府古題序」にいう。

《詩》訖于周，《離騷》訖于楚，是後，詩之流為二十四名：賦、頌、銘、贊、文、誄、箴、詩、行、詠、吟、題、怨、歎、章、篇、操、引、謠、謳、歌、曲、詞、調，皆詩人六義之餘，而作者之旨。由操而下八名，皆起於郊祭、軍賚、吉凶、苦樂之際。在音聲者，因聲以度詞，審調以節唱。句度短長之數，聲韻平上之差，莫不由之准度。而又別其在琴瑟者為操、引，採民甞者為謳、謠，備曲度者，總得謂之歌、曲、詞、調，斯皆由樂以定詞，非選詞（詞？）以配樂也。由詩而下九名，皆屬事而作，雖題號不同，

*1 これらは呉氏の前掲書、193～198頁に詳しい。

而悉謂之為詩可也。後之審樂者，往往採取其詞，度為歌曲，蓋選詞以配樂，非由樂以定詞也。……*1

（「詩經」は周に終わり、「離騷」は楚に終わり、その後、詩經は変化して二十四種となった。賦・頌・銘・贊・文・誅・箴・詩・行・詠・吟・題・怨・歎・章・篇・操・引・謠・謳・歌・曲・詞・調はみな詩經の六義（風・雅・頌・賦・比・興）の残余であり、作者の意図を表したものである。「操」以下八種はみな、天地の祭りや戦の従軍、吉凶や苦楽の際において生まれた。その音声については、楽曲に因って歌詞を整え、調べを明らかにしてからリズムをつけうたう。一句では長短の字数を整え、韻律や平上去入声の差異は、精確に整えなければならない。また、これらには琴や瑟を用いるものを操・引、民の声を集めるものを謳・謠といい、曲調を備えていてそれに則るものを総じて歌・曲・詞・調というような区別がある。これらはみな楽曲に応じて歌詞を定めるもので、(先に)歌詞を選んでそれに楽曲を組み合わせるものではない。

「詩」以下九種はみな、事柄に寄せて作るものであり、題号は異なれども、全てこれらを詩としてもよい。後に、音楽に詳しい者が、往々そのことばを取り集めて歌曲に整えたが、蓋し(先に)歌詞を選んでそれに楽曲を組み合わせるものであり、楽曲に応じて歌詞を定めるものではない。……)

操・引・謠・謳・歌・曲・詞・調には定まった曲調が存在し、それに歌詞を付けるもので、歌詞は各々の曲調に合わせた韻律・平仄で作られねばならない。これらの名称を冠した歌行作品の形式が多種多様であることを鑑みても、実際には元稹の時代、古楽府由来の楽曲が残っていたとは考え難いし、また、上述のように「選詞以配樂」であるはずの詩においても、すでに存在する曲に七言絶句の歌詞を付けるような風潮が進んでいた。両者の区別は、決して厳密なものではなかつただろう。それでも、中唐時代、楽曲に応じた作詞をする際には必ず平仄を整えなければならない、という意識が広く共有されていたであろうことはいかたがえる。作詩における唐代詩人の音韻学的水準を知る資料の一つとして、永明体が音楽の「五音」とことばの四声をより合理的に対応させ、五言詩をより良く「うたうために」形成された形式であると主張する呉相洲氏は、王昌齡（698～755）の『詩格』から「調声」を引いている。

凡四十字詩，十字一管，即生其意。頭邊廿字一管亦得。……作語不得辛苦，須整理其道格。律調其言，言無相妨。以字輕重清濁間之須穩。至如有輕重者，有輕中重，重中輕，當韻之即見。且“莊”字全輕，“霜”字輕中重，“瘡”字重中輕，“床”字全重。如“清”字全輕，“青”字全濁。詩上句第二字重中輕，不與下句第二字同聲為一管。上去入聲一管。上句平聲，下句上去入，上句上去入，下句平聲。以次平聲，以次又上去入，以次上去入，以次又平聲。如此輪迴用之，宜至於尾。兩頭管，上去入相近。是詩律也。*2

*1 中國古典文學基本叢書『元稹集』（中華書局／1982年）上冊、卷第二十三「樂府」、254頁。また、引用文6行目の「調」はおそらく「詞」の誤りであるとする。

*2 126頁*3の前掲書、39～40頁。『詩格』自体は空海著『文鏡秘府論』からの引用であり、拙論における引用箇所も『弘法大師空海全集・第五卷』（興膳宏訳注／1986年）天卷、28～32頁を参照した。因みに、

(凡そ 40 字の詩は、10 字を一纏まりとすれば意味が生じる。冒頭 20 字を一纏まりとしても良い。……詩を作るのに苦しい思いをしてはならず、その「道」と「格」とを整理しなければならない。音律によってそのことばを整えれば、ことばは互いに妨げ合うことはない。文字の軽重や清濁の関係は丁寧にしなければならない。たとえば軽重についていえば、軽い中で重い字(軽中重)や重い中で軽い字(重中軽)があり、その韻に応じてはっきりするものである。「莊」字は一番軽く(全軽)、「霜」字は軽い中で重く(軽中重)、「瘡」字は重い中で軽く(重中軽)、「床」字は最も重い(全重)。また、「清」字は一番軽く(全軽)、「青」字は最も濁っている(全濁)。詩の上句第 2 字が「重中軽」であれば、下句第 2 字を同声にして一纏まりとしてはならない。上去入声は一纏まりとなる。上句が平声であれば、下句は上去入声とする。上句が上去入声であれば、下句は平声とする。それを平声で次ぎ、その次はまた上去入声を用いる。それを上去入声で次ぎ、その次はまた平声を用いる。このように交互に用いて終わりに至る。上下句の両頭は纏まりを持ち、上去入声は大よそ近いものである。これが詩律である。)

第三章第一節で検討したように、南北朝時代から盛唐時代初期にかけて、中国語の音韻に対する認識が飛躍的に向上し、それを用いた様々な作詩の理論が構築された。文字の声調のみに止まらない、軽重・清濁といった概念も同様である。前半の例に挙げられた 4 字は、「莊—照母(清)」「霜—審母(清)」「瘡—穿母(次清)」「床—牀母(濁)」の如く声母が異なるものの、みな宕攝二等下平陽韻開口の歯音字であり、横一列で隣同士に並ぶ極めて発音の近い字である。そして、後者の「清」と「青」の方は、声母が共に「清母(次清)」で等しい梗攝四等開口の歯音字で、ただ韻目だけが異なり、『韻鏡』の転図では合口の一枚を隔てて完全に同じ位置に置かれている。ここで述べられている「軽重」や「清濁」の定義はあまりよく分からず、現代の調音法による音韻学用語である「清濁」とも一致しないものの、分析の結果である用例を見れば、発音の解体と理解が相当程度進んでいたことは明らかである。このような科学的な分析を用いながら、より耳に心地よく響く発音の組み合わせが考えられ、その知識が近体詩成立へと活かされていったのである。

一方、外在的な要因としては、初唐時代に宮廷で盛んに行なわれた詩会の存在があった。たとえば『唐詩紀事』卷三「上官昭容」には、中宗が景龍三年(709年)に催した詩会での出来事を記した以下のような記述がある。

中宗正月晦日幸，昆明池賦詩，群臣應制百餘篇。帳殿前結綵樓，命昭容選一首為新翻御製曲。從臣悉集其下，須臾紙落如飛，各認其名而懷之。既進，唯沈、宋二詩不下。又移時，一紙飛墜，競取而觀，乃沈詩也。……

(中宗は正月晦日に行幸して昆明池にて詩を賦し、群臣はこれに応じて百余編を作った。帳殿の前にて美しく彩った楼を構え、昭容に命じて一首を選ばせ、新翻の御製曲(=新しく作意を変えた官製の楽曲)とした。從臣はみなその下に集まった。ほどなく、

空海が引用した『詩格』には王昌齡以後の詩人の作品も載せられているため、興膳氏はこの論が後世の疑託である可能性も指摘している(34頁)。

紙がひらひらと落ちてきたので、各々その名を確認して心にとどめた。そのようにしてだいたい進んだが、ただ沈（侔期）と宋（之間）の詩だけは下りてこない。さらに経って、一枚の紙が落ちてきたので、争って見ると、それは沈の詩であった。……)

この場で行われたことがまさに元稹の述べた「選詞以配樂」、すなわち歌詞（この場合は五言絶句）を選んで楽曲を組み合わせるという事象であった。このような例は、たとえば天寶年間（742～756）までの制度をまとめた杜佑著『通典』卷一百四十六「樂六」に見られる「慶善樂，亦大唐造也。太宗生於武功，慶善宮及既貴宴中賦詩，被以管弦舞童十六人，……」の如き記述も同様であろう。呉氏は、初唐時代に宮廷において挙行された詩会が、近体詩発展の促成作用をもたらしたと述べて、以下のように論じている。

何ゆえに詩律は詩人たちの競争の指標となったのだろうか？それは、「入樂歌唱（管弦付きで歌うこと）」に都合が良いことが最も重要な要因の一つであった。朝廷の詩会では、常に詩を選んで管弦に乗せたから、おのずからそういった音律の調和した詩作が真っ先に選ばれた。したがって、音韻というものが、詩歌を音楽に乗せるための重要な条件であると、当時の人々は明らかに悟ったのである。^{*1}

事に応じて詩会を催し、詩人たちに同じ題材で五言詩を作らせて競争させる。そして、良いものを一首選び、曲をつけて合奏する。このような過程において、平仄を律体と同じように整えた詩が最も耳に心地よく、選ばれることが多かった。初唐時代の五言詩については、既に多くの先達により韻律の統計が行われている^{*2}が、粘法まで整えた現在の近体詩の形式へと急速に傾斜してゆく様子が見てとれる。韻律に合った詩を作ることは、出世への最短コースであったのだろう。かくして、近体詩は速やかに確立して一世を風靡し、これを楽曲に乗せてうたうことが盛行した。のみならず、後には既存の楽曲に絶句の歌詞を付ける「填詞」に発展していったのである。

律体と音楽との関係を、別の観点から見てみよう。近体詩が際立って作曲しやすく歌いやすいことは、実は現代においても実証されている。近体詩を筆頭に「詩経」「楚辞」や五・七言古体詩、詞、古文など様々な文章の吟唱方法を研究し、自身でも吟じるという南京師範大学の陳少松氏は、著書『古詩詞文吟誦研究』の中で七言絶句の形式が生み出す音楽美について、以下のように論じている。

各句7字の平仄は、「一句中、平仄が交互に現れる」という規則で配置される。我が国のある地域での吟誦しているやり方では、平声字は一般的に少し低く長く、仄声字は高く短く読まれる。このようにして、第1句を吟誦してみると、「平平—仄仄—平平—仄」は、音の高さが「低低—高高一—低低—高」、音の長さが「長長—短短—長長—短」で、頗る規則的に交互に現れ、自然と抑揚のついた鮮明なリズムが形成される。しかしながら、もしも各句の平仄の配置がみな同じであれば、全詩を吟誦する時の音楽は、単調で面白味がないに違いない。それ故に、人々はさらに二つの規則を定めた。それが「対」と「粘」である。「対」とは「一連（上下句）中では、平仄が相対する」ことである。……いわゆる「粘」とは「二連間では、平仄が互いにくっつき合う」こ

^{*1} 126頁*3の前掲書、174及び176頁。

^{*2} 高島俊男「初唐期における五言律詩の形成」（『日本中国学会報』第25集／1973年）、加藤聡「初唐期近体詩における四声・八病説の運用」（『集刊東洋学』第82集／1999年）、呉氏の前掲書82～93頁ほか。

とを指す。……「対」と「粘」の働きによって、近体詩の上下句二句、及び上一連と下一連の平仄の並びが重複を免れ、かくして、吟誦してみると全詩のリズムには一種の「錯綜する変化」と「巡る繰り返し」の美しさがはっきりと現れるのである。^{*1} 近体詩は、このように文字の平仄に基づき、容易に抑揚のある旋律を付けることができる。逆に言えば、仄起か平起かの別は必要であったろうが、これらは一般的な曲調においても歌いやすかったに相違ない。陳氏はさらに、現代において近体詩が吟唱される状況から帰納した、以下のような特徴についても言及している。

①二つの平声字（平平）、或いは「仄仄」字から構成された停頓では、第2字の方が通常、第1字よりも長く、低くなる。

②二つの仄声字（仄仄）、或いは「平平」字から構成された停頓では、第2字の方が通常、第1字よりも高くなる。長さについては、第2字の方が長くなる曲調及び地域と、目立った差異のない曲調及び地域が存在する。

③停頓中、二つの文字のどちらにアクセントを付けるかには明確な決まりはない。^{*2} これらは一見、煩瑣で却って作曲時の障害となったり、或いは既に存在する曲に対してことばを乗せにくくなったりするように思われるが、決してそうではない。何となれば、規則的に変化しこれを繰り返すという性質は全て、音楽自体が元来持っている性質でもあるからである。このような音程の高低や音の長短は、具体的な高さや長さまでが定められているわけではない。したがって、百人が百様の作曲をすることができ、規則的に配置された平仄は、却って曲をつける者の負担を予め減らしてくれる。つまり、自由度はほとんど阻害されずに、ことばの響きに合った曲を簡単に作ることができるのである。さらに、句数が同じであるから、いったん絶句用に作られた曲調は、どんな「替え歌」を乗せてもすんなり調和しただろう。詞の如く、同じ曲調のために作られた作品しか用いることができないという不便はない。かくして、平仄を整えた近体詩は、唐代音楽において最適の歌詞となった。それが、中唐から晩唐・五代にかけて、近体詩が音楽に乗せられていた理由なのである。

このように検討してみると、必ず4句毎に構成され、平仄が整った絶句・律詩様式の「変文」は、おそらく当時の何らかの曲調を用いて唱われており、また、唱うことを前提にこのような形式で制作されたと考えられるのである。これは、講経文と縁起・因縁類、及び一部の変文において、音楽と切り離せない上演方法が、韻文の形式に大きな影響を与えたことを意味する。「変文」の時代、近体詩が楽曲の歌詞に用いられることがあったと瑣瑣述べてきたのは、講経文の韻文、とりわけ平声韻の後半部分が、楽曲に乗せられていたからこそ律句の形式で制作されたと確信するが所以である。たとえば、《父母恩重経講経文（一）》の段落⑥を見てほしい。

十月懷耽諸弟子，萬苦千辛逐日是；

●●○○○●■ ●●○○●●■

*1 陳少松『古詩詞文吟誦研究』（社会科学文献出版社／1997年）、40頁。

*2 同上書、60頁を参照。

起坐朝朝體似山，施為日日心如醉。

●●○○●●○ ○○●●○○■

鳳釵鸞鏡不曾捻，玉貌花容轉枯悴；

●○○●●○○ ●●○○●○○■

念佛求神即有心，看花逐樂都無意。

●●○○●●○ ●○●●○○■

（十月身ごもるは、弟子たちよ 一日一日が艱難辛苦

起きて座るも毎日体は山のように やること為すこと毎日心は酔ったよう

鳳のかんざし鸞の鏡は手に取らず 玉のかんばせはますます枯れやつれる

仏さまに念じればたちまち発心します 花を見音楽を求めても意味はありませんぞ）

段落の冒頭は、仄声韻の8句である。内容は驚くほど簡単で、一度聴いただけで理解でき、大よそ格調高い文人詩とは似ても似つかぬ風格と親しみやすさを持っている。そして、この韻文の後に、今度は平声韻の律詩形式が二首続く。最初の8句を引こう。

十月懷耽弟子身，如擎重擔苦難論；

●●○○●●□ ○○●●●○□

翠眉桃臉潛消瘦，玉貌花容頓改春。

●○○●○○● ●●○○●●□

雲髻不梳經累月，鏡臺一任有埃塵；

○●●○○●● ●○●●●○□

緣貪保惜懷中子，長皺雙眉有淚痕。

○○●●○○● ○●○○●●□

（十月身ごもるは、弟子たちよ 重い荷を支えるが如く 苦しみは論じ難い

翠の眉桃のかんばせは隠れて 痩せ衰え 玉のかんばせはにわかに年を重ねる

高く結んだ髻はもう幾月も櫛を入れず 鏡台は放ったままで埃が積もる

腹の子に執着し愛惜するが故に 双眉に深い皺を刻み 頬には涙の痕）

一見して分かる通り、前半の仄声韻と後半の平声韻の韻文の内容はほぼ等しい。同じことを繰り返すということは、演じる方法に何らかの変化があったと考えるのが自然であろう。そうであれば、前半の仄声韻は孫氏が論じるように内容が分かる程度に吟詠し、平声韻には固定した楽曲を用い、朗々とうたい上げていたと考えられるのである。

この作品では、仄声韻の前半部分の平仄も、第1句が失粘しているほかはほぼ整っていて、後半とそれほど違いはない。しかし、仄声韻の形式までを完璧に整えるのは些か余裕のある作品であるということができ、形式の整った講経文においても、前章で検討した《維摩詰經講経文（四）》の如く仄声韻の平仄だけが極端に乱れているものや、粘法までは考慮されていないものは少なくない。また、《維摩詰經講経文（五）》と（七）では、それぞれ「側」「側吟」と書かれた仄声韻と、「上下吟」の標注を持つ「平—仄—仄—平」形式の韻文だけが他の韻文よりも緩い基準で作られている。むろん、朗詠するとしても音程の高低はあるから、平仄が整っているに越したことはない。それでも、平声韻ほど必須ではなか

ったために、このような差異が現れたのではないだろうか。

朗詠部分の平仄の心配をさらに思い切ってなくしたのが、6言8句による構成である。たとえば、《妙法蓮華經講經文（三）》の段落④を引こう。

有一凡夫專切， 供養諸大菩薩，
●●○○○■ ●●○●○■
六十二億恆河， 數盡由尚未徹。
●●●●○○ ●●○●●■
專專虔懇不停， 念念用心專切，
○○○●●○ ●●●○○■
如斯一志精勤， 晝夜略無暫歇。
○○●●○○ ●●●○○■
十方菩薩廣稱名， 一志虔心更不停，
●○○●●○□ ●●○○●●□
只用恆沙為數目， 更將身意作功程。
●●○○○●● ●○○●●○□
如斯數滿長無倦， 能把因緣更轉精，
○○●●○○● ○●○○●●□
佛告會中無盡意， 這個修行何似生。
●●●○○●● ●●○○○●□

（ある一人の凡夫が一途に懇ろに 諸々の大菩薩を供養して
六十二億の恒河の砂が 尽きてもなお供養し終わらぬ（数の菩薩を）
ひたすら恭しく止まることなく いつも心に思いつづけて一途に切実に
このように一つの志で勤め励んで 昼夜を問わず少しも休むことがない。
十方の菩薩の名号を広く念仏して 一つの志は敬虔な心で決して止むことなく
ひたすら恒河沙をもって菩薩の数として 身体と心を慎み努め励む
このように数回成就しても倦むことなく 因縁をますます深く理解する
仏は無尽意菩薩に尋ねられます「このような修行はどうか」と）

そしてこの後、經文の引用を促す皆吟韻の以下のような7言4句が続く。

空稱名號以難偕， 決定將身座寶臺。
○○○●●○□ ●●○○●●□
更向諸餘菩薩道， 盡形供養唱將來。
●●○○○●● ●○●●●○□

（空しく名号を称えては共にゆくのは難しい 決定して宝の台に座りなさい
さらに諸々の菩薩道へと 精一杯に供養するのです、さあ唱いきなさい）

仄声韻の6言句と平声韻の7言句は、《父母恩重經》の例と同様、ほぼ同じ内容を二度繰り返している。6言句であれば、近体詩の形式にはあまり拘る必要がない。上のように前半部

分で6言句を用いるのは、法華経系の講経文や阿弥陀経講経文を始め、非常に形式の整った《仏説観弥勒菩薩上生兜率天経講経文》等に典型的な形式である。これらの6言句には粘法の意識がなく、句毎の「二六対・二四不同」を調べてみても、大よそ2割程度の破格が存在する。そうして整理してみると、講経文では最初に仄声韻や6言句、「平—仄—仄—平」形式を用いて、伝えたい内容を意味の分かる程度に朗詠し、続けて完璧に形式の整った平声韻の韻文を楽曲に乗せて唱い上げていた。そしてさらに、経文を呼び起こす最後の4句はまさに絶句形式に等しく、毎回決まった楽曲を用いて演じられていたと考えられる。最後が8句であっても、基本的には同一の旋律を二回繰り返していたのではないだろうか。

宋・贊寧編『宋高僧伝』の「読誦」科には、「現在の歌讚は、華やかで淫らな調子を付け足し、……これは新しい音楽である。(今之歌讚，附麗淫哇之曲，……此實新聲也。)」のくだりがある。孫楷第氏はまた、このようにも述べる。

梵音は、唐宋の際にますます古のものとは異なってゆき、その音声が既に俗声となっていたことは上に述べた通りである。今、講経文に付される偈讚は、元来は当時諷詠するために備えられたもので、その音は知るよしもないが、推し量るにこれもまた道宣や贊寧が記すようなものに過ぎず、新声の梵奏として、いたずらに聴衆を喜ばすだけであっただろう。……*1

講経文の韻文は、「梵音」と称するだけで、実際には当時の流行曲とほとんど変わらない形式・曲調の音楽を用いて、唱われていたのだろう。第一章第二節において、我々は『梁高僧伝』の「経師」科から続く「転読」と「梵唄」が次第にインド由来の音楽を失い、完全に中国化してゆく過程を考察した。唐代、俗講が民間の転変や百戯と同様にかくも人気を博したのは、単に御利益を期待してだとか、僅か数文字分の経文の歌唱を楽しみにしていたからだとは考えにくい。一体、もしも唱経のみが曲調を持ち、歌讚は全て曲調を持たない朗詠であったとしたならば、講経文は他の「変文」各種とは随分異なった性質の作品になってしまう。というのも、唱経を持たない転変の韻文は、「王昭君」の例で見た通り、明らかに「唱われて」いたからである。さらに、講経文と同じく「吟」「断」「側」等の標注を有する縁起・因縁類の韻文までが、曲調を持たずにただ吟じられていたとは考え難い。李小荣氏の考証に拠れば、《維摩詰経講経文(三)》や「双恩記第三」等で見られる「韻」という標注は、琴や琵琶といった楽器の演奏に関わるものであったとされている*2。もしも実際に管弦つきの上演が存在したのであれば、講経文の韻文は、「梵音」と称しつつも、典型的な唐代音楽の形式を用いていた可能性がさらに高いだろう。

玄宗時代に成立した『教坊記』にも、様々な曲目に混じって「望月婆羅門」「胡攢子」「胡僧破」の如き頗る仏教色の強い名前が載せられている。さらに、『太平廣記』巻二〇四「文宗」において、俗講僧文淑の唱う曲調が「文淑子」と名付けられたと述べる『盧氏雜説』が引かれていることも、よく知られている。『教坊記』の曲目の後半部分には、「〇〇子」と名付けられた曲が集中して存在しており、開元年間以降も新しい曲が続々と生まれ、このような名称を付けられて流行していたであろうことを想像させる。そうして見る

*1 124頁*1の資料、81頁。

*2 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。

と、人気が高い俗講の曲調は、仏教宣教を離れて巷間に流行していったのではないだろうか。

さらに言えば、講經文の韻文には、《仏説阿弥陀經講經文（二）》の「三臺（段落⑩）」、《妙法蓮華經講經文（二）》冒頭の「南浦子」「剪春羅」、《維摩詰經講經文（一）》の「春鶯（段落④）」「柘枝（段落⑰）」等々、曲調の名前が異常なほど多く登場する。講經文の制作者は、このような教坊曲を熟知していたとあってよいだろう。また、《妙法蓮華經講經文（三）》冒頭の「黃鷹云云——詩 天邊」という記述も、曲調の名前かどうかは定かではないが、やはり何らかの楽曲との繋がりを感じさせる。当該部分の韻文は6言句と繰り返しの7言句で構成されており、7言句の平仄もやはり完璧に整っているのである。拙論（67頁及び108頁）で何度か引いたように、教坊曲は講經文の韻文において、人々の墮落を誘うものとして一様に批判の対象となっている。しかしおそらくは、これらを「梵音」で唱い非難することは、実際は通俗曲とほとんど変わらぬ仏教曲への傾倒を画策するものであった。「廬山遠公話」で見られるように、開講に少なくはない喜捨を払ってまで人々が押し寄せたり、韓愈が「華山女^{*1}」において、講經を聞く人々を「聽衆狎恰排浮萍」と苦々しく形容したりしたのは、俗講が確かに多くの人々を引きつけ、娯楽化するだけの魅力を備えていたことを表している。大いなる自己矛盾ではあるけれども、俗講はより多くの民衆を獲得するために、在来の音楽を否定しながら、その形式に頼らざるを得なかったのだろう。「梵音」という上包みに包まれつつ、行きすぎた娯楽化が、文淑法師の追放や会昌の廢仏という形で噴出したのだと考えられるのである。

それでは、一方で、平仄をあまり考慮しない変文はどのように作られたのだろうか。本章第二節で例に挙げた「漢將王陵變」の韻文に重複はなく、描写は極めて叙事的である。これでは、一句でも聞き逃せば内容が追い難かっただろう。また、4句毎の定期的なまとまりはなく、場面や視点の転換が換韻の目安となっていることも、先程述べた通りである。変文におけるかくの如き韻文は、うたわれるのにはあまり向かない。後の「講史」の如く、散文の語りによって聞かならばよいだろうが、楽曲に乗せて唱われた時に、聴衆がどれだけその内容を理解できたかは疑問である。

変文の韻文全てがうたわれていたとは考えられない一つの証拠が、下に挙げる「大目乾連冥間救母變文」段落①の韻文である。

羅ト自從父母沒， 禮泣三周復制畢，
○●●○●●■ ●●○○●●■
聞樂不樂損形容， 食旨不甘傷筋骨。
○●●●●○○ ●●●○○○■
聞道如來在鹿苑， 一切人天皆憮恤，
○●○○●●● ●●○○○○●■
我今學道覓如來， 往詣雙林而問佛。
●○○●●○○ ●●○○○○●■

（羅トは父母がみまかりし後 三年の間泣き暮らして喪を終えましたが

*1 『韓昌黎集』卷二「古詩」、64頁。

音楽を聞いても楽しまず容貌を損ない 食べ物も旨くなく瘦せて骨と皮ばかり
 聞くところには如来が鹿野苑におわしまして 全ての生きものを憐れみたもうと
 「わたくしはただ今道を学んで如来を求め 沙羅双樹に詣でて仏に問わん」)

当該韻文は冒頭であるから、朗々と唱い上げたいはずであるのに、わざわざ最も唱いにくい——というよりも、曲調に乗せ、尾声に余韻を残して唱うことは極めて困難な——入声韻で作られている。この理由の一つしかない。すなわち、この部分が唱われることはなかったのである。むしろ、筆者はこの作品の韻文全てが唱うことを離れて作られたと思っているわけではない。目連変が、人々にとって最も親しい転変の題材の一つであったことは、当故事が性質の異なる3種の（或いは《仏説盂蘭盆経講経文》も加えるのならば、4種の）関連する「変文」作品を有するのみならず、現代にまで及ぶ語りもの芸能の歴史に欠くべからざる影響を与えていることから、疑いない。にもかかわらず、転変時にはおそらく、当該韻文は存在しなかった。——これは、変文としてまとめられる際に、母を捜して地獄を巡るといふ凄惨な内容を暗示させるものとして、後から挿入されたのである。本章第二章でも論じたことであるが、平仄にあまり拘らぬところだけでなく、第3句の「聞樂不樂」の如き同一文字の繰り返しや、第5句の「聞道：如来在鹿苑」の如き一句の途中で話者を転換させるような手法は、歌行作品と非常によく似ている。「救母変文」には往々存在する、このような形式の整わない入声韻と上去声韻の韻文は、来歴の等しい「目連縁起」の方には一つも存在しない。「目連縁起」が6言句と7言句を用い、同様の内容を繰り返す上述の法華経系の講経文に近い形式を取っていることを鑑みても、この形式の差異が、変文と縁起という種類別の差異に起因することは明らかである。

もう一つ、やはり後から作られたと考えられる《伍子胥変文》段落⑩を検討しよう。

大江水兮淼無邊，雲與水兮相接連；
 ●○○●○○□ ○●●○○●□
 痛兮痛兮難可忍，苦兮苦兮冤復冤。
 ●○○○○●● ●○○○○●□
 自古人情有離別，生死富貴總關天，
 ●●○○●○○ ○●●●●○○□
 先生恨胥何勿事，遂向江中而覆船。
 ○●●○○●● ●●○○○○●□
 波浪舟兮浮沒沈，唱冤枉兮痛切深，
 ○●○○○○●□ ●○○○○●●□
 一寸愁腸似刀割，途中不禁淚沾襟。
 ●●○○●○○ ○○●●●○○□
 望吳邦兮不可到，思帝鄉兮懷恨深，
 ●○○○○●●● ○●○○○○●□
 儻值明主得遷達，施展英雄一片心。
 ●●○○●○○ ●○○○○●●□

(大いなる河の水は果てしなく広がり 雲と水面が互いに接して続いている
 痛ましいことよ！ 忍び難く 苦しいことよ！ 怨みはさらに増してゆく
 古来より人の心には離別があり 生死と富貴は全て天が関わるもの
 先生は^{あなた} 胥^{わたし}の何を恨んで そのまま河の中へと舟を覆したのか
 浪に揺られた舟は浮き沈みして 冤罪を叫ぶその声の痛ましいことよ
 一寸ばかりのこの愁えた臍物は刀でえぐられたよう 道すがら涙が襟をぬらすのを止められない
 遠く呉国を望むも辿り着けず 故郷を思うこの心の恨みの深さよ
 もしも明君に出会い名を挙げる事ができたなら この一片の英雄の心を思う存分御
 覧に入れよう)

第1句目を押韻する平声韻の7言8句を2首続ける形式を取っているものの、近体詩の規則には拠っていないから、明らかに律詩ではない。それでも、『楚辞』由来の「兮」を多用して、伍子胥の内面の悲痛な思いと復讐の決意をうたった当該韻文の芸術性は講経文の韻文などよりもよほど高く、文人がものした七言古詩に負けぬほどの風格を持っている。この格調高い韻文は、語りものとして一般の聴衆に説いて聞かせる性質のものではなく、文字を知る者が自分で写して楽しみ、或いは自ら吟じてことばの響きを味わう類のものではなかっただろうか。同様の韻文は、《伍子胥》では他にも数箇所あるものの、他「変文」では僅かに「季布詩詠」等幾つかの作品の仄声韻部分に見られるだけで、講経文の平声韻部分においては皆無である。それ故に、やはり変文の「読みもの化」を示す韻文の一つであると考えられるのである。

最後に、絶句形式を多用するにもかかわらず、平仄があまり整っていない仏教系の変文について考察する必要がある。これらは前章第二節でも確認した通り、変文の例に漏れず破格率がかなり高いが、段落の構成要素は7言4句の絶句形式の韻文が中心である。うたうために絶句形式が多用されたのだとすれば、その形式が崩れているのは理屈に合わない。この矛盾に納得のいく説明を得るために、典型的な例として「八相変(一)」(巻末参考資料：-65~-72-頁)の形式を挙げてみたい。

八相変(一)	段落番号
(1) 7言8句	①、④、⑧、⑨、⑩、⑳、㉑、㉒
(2) 7言4句	②、⑥、⑦、⑫、⑬、⑭、⑮、⑯、㉓、㉔、㉕、㉖、㉗、㉘
(3) 6言16句7言2句	③(「平一仄一仄一平」形式をとり、最後2句のみ7言句となる)
(4) 7言4句×2	⑤、⑪、⑲、㉙
(5) 5言4句	⑱

このように、「八相変(一)」の韻文は各段落が極めて短く、「平一仄一仄一平」形式で構成される(3)の18句を除けば、およそ2/3が4句のみ、残り1/3が8句である。これは、今まで検討してきた講経文や「漢将王陵変」等の歴史故事変文、或いは「降魔変文」「大目乾連冥間救母変文」等の仏教故事変文とも明らかに異なった形式であるといえる。

しかしながら、一言で「平仄をあまり考慮しない」と述べても、実は「八相変（一）」に代表される作品は、平仄を考慮するかどうかについて、各段落でひどくばらつきがあるのである。たとえば、以下に挙げる段落④を見てほしい。

無憂樹下暫攀花， 右脅生來釋氏家。

○○●●●○□ ●●○○●●□

五百天人隨太子， 三千宮女捧摩耶。

●●○○○●● ○○○●●○□

堂前再整鴛鴦被， 園裏休登翡翠車。

○○●●○○● ○●○○●●□

産後孩童多瑞相， 明君聞奏喜無涯。

●●○○○●● ○○○●●○□

一見して分かるように、この韻文は韻連の「五百」と「三千」及び「隨太子」と「捧摩耶」、頸連の「鴛鴦被」と「翡翠車」といった平仄を違えた対句をはじめ、粘方まで整った完璧な七言律詩である。すなわち、上述の講經文の平声韻と、何の違いもないのである。その一方で、段落⑧は以下の如き7言8句である。

南山有一阿斯仙， 修行歲久道行專。

○○●●○○□ ○○●●●○□

顔貌已過經千載， 早登五道相人間。

○●●●○○● ●○●●●○□

瞻看國內呼第一， 世上無比共齊肩。

○○●●○○● ●●○○●○□

屈請將來令交相， 臣此今朝不虛然。

●●○○○○● ○●○○●○□

こちらの方は、第1句の平三連に始まり、対句もなく、粘法も考慮せず、8句中、実に5句が破格となっている。このように、「八相変」では外見上は完全に等しい7言8句であっても、平仄が極端に乱れる部分がある。そして、そのような段落は、全30段落の中で、⑥～⑩、⑬～⑯、⑳～㉓及び末尾の㉞と、ほぼ固まって存在しているのである。

二種類の異なった韻文の意味を読み解く前に、この種の変文の特徴を整理してみよう。釈迦の一生を辿った「第二の変文」とでも呼ぶべきこれら仏教系の変文には、同一写巻がとりわけ多い。例に挙げた「八相変（一）」では、原甲乙3巻と系統の異なる1巻があり、代表的な「太子成道経」でも8巻、《太子成道変文》と名付けられた断片にも5種6作品が現存している。また、「太子成道経」の甲巻（S548v）には、「長興伍年甲午歳（934年）八月十九日蓮臺寺僧洪福寫記諸（=之）耳。僧惠定池（=持）念讀誦知人不取」という奥書があるほか、「悉達太子讚」の如き讚文と共に写されている写巻も少なくない。つまり、仏本行系変文は、比較的晩期に敦煌地方において盛行し、語りものの台本というよりも、写経及び備忘録の目的を以って多くの人々の手によって写された作品群であるといえる。

「八相変」も「変」と名付けられている以上、「漢将王陵変」等と同じく、語りものとして演じられたままではなく、何らかの改変が行われたと考えてよいだろう。その際に、おそらくそのまま唱われていた部分と、文字化した際に大幅に改訂が加えられた部分が混在したために、形式の遵守にばらつきが出たのではないだろうか。これらは既に、語りもの

として上演される作品ではなかった。大量の 7 言 4 句の「偈」も、唱うために最初から作られていたのではなく、文字化した際に、仏典を模して、後から挿入されたものだったと考えられるのである。

後期に作成された「変文」作品は、韻文の一段落が短文化する傾向にある。たとえば、縁起・因縁類を見ても、「歡喜国王縁」には 7 言 8 句以下の段落はないが、それより後期のものと考えられる「金剛醜女因縁」になると、7 言 4 句や半端な 6 言 8 句のみの段落が複数見られる。これは、後期「変文」が実際の語りものから次第に「作品化」され、唱うことから離れてゆく過程を表しているように思える。7 言 4 句という最小の韻文が一つの作品に何十回も出てきては、あまりに目まぐるしくて却って唱うのには適さない。したがって、「偈」の形式を用いて整理された仏本行系変文は、10 世紀以降、既に中央政府の管理下を離れた曹氏帰義軍時代の敦煌地域において、実際の語りものを「変」或いは「経」として改変したものであり、文字の状態で流通していたと考えられる。つまり、性質の異なる二種類の 7 言 8 句は、唱われていた講経文・縁起類由来の厳格な韻文と、故事が唱われなくなった後にそれほど水準の高くない敦煌僧によって改変・挿入された韻文が混ざり合い、一つの作品を為しているためにできたものだといえるのである。

第四節 小結

本章では、前二章から得られた「変文」の韻文の特徴から、「変文」が同時代の韻文文学と如何なる関係にあるのかを考察し、以下の結論を得た。

(1) 近体詩と「変文」

近体詩の形式と最も似通っているのは、講経文の韻文である。これらは必ず 4 句か 8 句毎の倍数で構成され、とりわけ後半部分の平声韻では、粘法まで考慮された厳格な規則が適用されている。宣教の道具という性質上、内容的には無味乾燥であったり、また、分量が多いために対句等の精度に問題があったりするものの、これらは外見的に、近体詩とほとんど変わることはない。制作者が近体詩から多大な影響を受けていたことは確実であろう。但し、切韻系韻書ほど厳格でない韻を全「変文」で用いることや、往々、三・三・七言句の民間歌謡形式を用いること等は、近体詩と異なる部分である。

(2) 歌行と「変文」

歌行は元来自由な形式であるから、「変文」作品と完全に一致するという言い方はできない。それでも、たとえば白居易の「新樂府五十首」に見られる出韻の状況は、「変文」全作品の傾向とほぼ等しいものであるし、仄声韻を厭わず、上去声韻を混用して用いること等、近体詩よりも概して柔軟な対応をする部分は「変文」と共通するといえることができる。また、一部の優れた変文に見られるような登場人物の心情描写や情景描写、一句の中に地の文と会話文を共に入れたりする技巧は歌行と非常によく似ており、韻文の芸術性を高める面でも、これらの影響を受けていたと考えられる。

このように、「変文」は近体詩・歌行双方から影響を受けているが、決して場当たりの模倣をしているわけではなく、各々の種類に応じて独自の特徴を有している。その特徴とそれが意味するものは、以下の如く整理できる。

(1) 講経文の韻文が近体詩とよく似た 4 句毎の厳格な形式で作られているのは、これら

が当時の音楽形態である、絶句を楽曲の歌詞とする様式により唱われていたからである。中唐時代頃から長短句の詞が盛行するまで、唐代音楽の主流の一つであった燕楽は、平仄の整った絶句を歌詞に用いることが多かった。講経文は、その韻文部分において、教坊等で用いられるこれらの通俗曲を批判しながらも、自ら類似した形式を用い、楽曲に乗せて宣教を行っていたと考えられる。中唐時代を中心に盛行した俗講は、廃仏による中断や、或いは地方性もあったと考えられるため全てが同じように演じられていたとは断言できないが、典型的な韻文部分の上演の仕方は、以下の通りであっただろう。まず、6言句か7言の仄声韻を用いて、伝えたい事柄——直前の散文部分の歌讚——を内容が分かる程度に朗詠する。続いて、7言句の平声韻を用いて、同様の事柄を再現性の高い楽曲で唱う。直後に経文の引用が続く場合は、さらに皆哈韻の韻文を——おそらくそれ専用の曲調で——唱うのである。韻文部分を演じる僧侶は「梵唄」と呼ばれたが、梵の響きと称しながら、実際の上演、とりわけ平声韻の後半部分は、教坊の流行曲とほとんど違いがなかった。これが極端に過ぎたのが、様々な資料に登場する「俗講僧文淑」の存在であり、彼の用いた曲調が、教坊曲の名称によく似た「文淑子」と呼ばれたことはその証拠である。

(2) 狭義の変文の韻文は必ずしも近体詩の形式に拘らず、外見上の規則よりも、内容面での繋がりを重視する傾向にある。これは、転変によって唱われていた韻文が文字に定着する際、起承転結を整え、作品の一貫性や芸術性を高めるために様々な改変が加えられた所以である。改変時に、制作者は歌行を参考にして、より芸術性の高い韻文を作り上げた。変文作品の中で、演じられていたままの韻文を比較的よく残しているのは、全編が平声韻で構成される《王昭君変文》や、敦煌産でやはり仄声韻が極端に少ない《張淮深変文》等であると考えられる。また、変文の韻文は講経文と異なり、粘法にこだわる作品がない。故に、《昭君変》を唱う妓女たちに楽器を用いた形跡がないことも含めて、これらは講経文よりも自由に、固定した曲を持たずに唱われたとも推測できる。

(3) 狭義の変文には、「降魔変文」「大目乾連冥間救母変文」「漢将王陵変」等といった、一定量の散文と韻文を繰り返す代表的な変文とは明らかに形式の異なる、「第二の変文」とも呼ぶべき仏本行系の変文が存在する。「八相変(一)」「太子成道経」等を主とするこれらの変文は、唐代音楽と等しい7言4句の最小の韻文を多く用いているにもかかわらず、平仄等があまり考慮されない。これらの作品は多くの異本と敦煌産の奥書を有するために、「変文」制作年代のかなり後期に敦煌地方で整理されたと考えられる。仏本行系変文はすでに唱うことから離れており、文字に定着する際に何度も改変が繰り返されたり、後期の「変文」作品に見られる韻文の短文化等の影響を受けて「偈」の形式が挿入されたりすることで、平仄の整わない韻文が混在することになった。これはまた同時に、絶句を歌詞とする唐代音楽の終焉と、長短句の曲子詞の盛昌をも意味する可能性がある。