

近代日本における中国戯曲研究

—青木正児とその著作を中心に—

辜 承 堯

Chinese Drama Research in Japan's Modern Period —Mainly on Masaru Aoki and His Writings—

GU Chengyao

Abstract

Japanese scholars began their studies of Chinese drama in the Meiji period. After the Meiji Restoration, Japanese academia became significantly influenced by Western academic methods, and as a result of this aspects of folk culture such as drama became an important object of study in the field of Chinese literary studies.

Masaru Aoki(1887-1964) was a famous researcher of Chinese drama in Japan's modern period. Through Aoki's writings and the recollections of his family and close friends, this paper shall attempt to outline the contours of Aoki's Chinese drama research. Through an analysis of Aoki's major works (*Shina kinsei gikyoku shi*), the author will clarify the approach and problems that are characteristic of Aoki's drama research.

Keywords: 青木正児、王国維、狩野直喜、『支那近世戯曲史』、日本戯曲研究

はじめに

「およそ一代には一代の文学有り焉。楚の楚、漢の賦、六代の駢語、唐の詩、宋の詞、元の曲は、皆な所謂一代の文学にして、後世の能く継ぐ莫き者也」と王国維（1877-1927）の『宋元戯曲史』の冒頭に書かれているように、近代初頭、中国文学の研究者は元代の戯曲を漢文、唐詩、宋詞と同じく古典として取り扱っているが、叙情詩や歴史的散文を中心に据え、虚構に重きを置かない、という文学観が根強かった過去の中国においては、元曲の存在感は薄く、インテリの間では長きにわたり無視されがちであった。

日本の事情も概して同様であり、明治以前に中国戯曲に関心を寄せる学者は少なかったが、新井白石（1657-1725）は著作『俳優考』の中で中国戯曲の起源を論じ、元曲の能楽への影響に触れている¹⁾。また、荻生徂徠（1666-1728）は随筆『南留別志』において、能楽は元の雜劇を真似て作られたものであると主張しており²⁾、さらに、脚本翻訳に至っては、遠山荷塘（1795-1831）の『西廂記』、嵐翠子（生没年不詳）の『胡蝶夢』、無名氏の『水滸伝』『琵琶記』などが挙げられる。しかし、中国戯曲を対象とした本格的な学術研究の展開は明治時代からである。

演劇、小説、詩歌のような虚構の文学を尊重する西洋の文学観念に刺激され、一部の明治漢学者は、小説戯曲のような文学として正統視されない俗文学を研究し始めた。森槐南（1863-1911）の『西廂記』研究をはじめ、幸田露伴、田中従吾軒、柳井綱斎、野口寧斎などの学者は元劇や明清戯曲の紹介、翻訳を行った。明治23年7月、東京専門学校（旧制、現在は早稲田大学）は坪内逍遙（1859-1935）の提唱により文学部を新設し、森槐南を漢文学講師として招聘した。森槐南は詞、曲へと進み、孔尚任の『桃花扇伝奇』を学生に講義するに及んだ。これらを嚆矢として、中国よりいち早く、日本の中国戯曲研究は学術的な分野に入っていった。

明治期における研究の蓄積を経て、大正期になると、東京帝大の塩谷温（1878-1962）と京都帝大の狩野直喜（1868-1947）を代表にして、戯曲研究の基盤が一層整えられていったため、支那文学研究において戯曲は徐々に人気のある分野になっていたにもかかわらず、大正期には、王国維の『宋元戯曲史』（1913年）、狩野の講義録『支那戯曲史』（1917年）、塩谷温の博士論文『元曲研究』（1920年）を除き、他の戯曲史の著作はほとんど見られない³⁾。多くの日本の研究者

1) 今泉定介編輯『新井白石全集』（第5巻）（国書刊行会、1905年）208頁。ただし、新井は明の臧晋叔が刊行した『元人百種曲』を利用して『俳優考』を著したが、氏は戯曲そのものを読んだことなく、その序論の部分しか読んでいなかったようである。

2) 今中寛司・奈良本辰也編『荻生徂徠全集』（第5巻）（河出書房新社、1975年）129頁。原文は「能は、元の雜劇を擬して作れるなり。元僧の来り教へたるなるべし。こればかりの事も、此国の人のみづからつくり出だせるわざにてはあらじかし」である。

3) 他の戯曲研究はわずかしかない。例えば、1916年、鈴木虎雄の「明代戯曲概要」講義、1919年、幸田露伴の『支那戯曲』が出版され、その中に「拜月亭の話」「邯鄲と竹葉舟」「隻珠記の話」「迷信の劇」「羊の

は明治期の伝統を受け継ぎ、戯曲の整理と翻訳に力を注いでいたのである。例えば、1914年、狩野直喜は羅振玉の『元刊雜劇三十種』を底本にして、『覆元槩古今雜劇三十種』を覆刻した。巻頭を飾る漢文で書かれた狩野の解題は、元刊雜劇三十種に関する最初の研究である。翻訳に関しては、さらに盛んに行われ、金井保三、宮原民平訳の『西廂歌劇』（1914年）、今関天彭訳の『支那戯曲集』（1917年）、国民文庫刊行会により出版された『国訳漢文大成』（1921-1923、全20冊。その中、第9冊は宮原民平訳の『西廂記』、塩谷温訳の『琵琶記』、第10冊は宮原民平訳の『還魂記』、『漢宮秋』、第11冊は塩谷温訳の『桃花扇』、第17冊は塩谷温訳の『長生殿』、『燕子箋』を収めている）などが挙げられる。これらを背景にして、青木正児（1887-1964）は第二世代の中国戯曲研究者としてその研究を引き続き展開した。

その青木の戯曲研究に関する先行研究は管見の限り少ない。入矢義高氏は『青木正児全集』の第三巻の解説において、青木が中国戯曲に興味を抱いた経歴を簡潔にたどりつつ、その著作『支那近世戯曲史』の構成を紹介した⁴⁾。また、同全集の第四巻には田中謙二氏の解説が付しており、青木の元曲との出会い、王国維との齟齬を振り返りながら、青木の元雑劇の翻訳について触れている⁵⁾。また、2007年、名古屋大学附属図書館において、青木生誕120周年記念イベントの一環として秋季特別展『「遊心」の祝福——中国文学者・青木正児の世界——』⁶⁾が行われ、氏の略歴・業績・交流関係が紹介され、特に、青木が文部省の在外研究員として中国に滞在した期間に集めていた29枚の戯単（芝居のプログラム）が展示された。

一方、中国における青木の戯曲研究については、汪超宏氏の「一個日本人的中国戯曲史観——青木正児『中国近世戯曲史』及其影響」⁷⁾において、『支那近世戯曲史』の内容が紹介されており、主にその著作が中国学者に与えた影響について述べている。また、周閔氏の「青木正児与塩谷温的中国戯曲研究」⁸⁾は、青木と塩谷との生い立ち、受けた教育、各自の興味から着手し、両氏の元曲研究アプローチの相違点を考察している。そして、黄仕忠氏の「森槐南、幸田露伴、笹川臨風から王国維へ——日本明治時期（1868-1911）の中国戯曲研究考察——」⁹⁾は、明治期の日本戯曲研究の状況を考察した上で、明治・大正期の中国戯曲研究の特色を明らかにした。

喜劇」が収められている。1919年、塩谷温の『支那文学概論講話』が出版され、その内容は戯曲小説を中心にしている。

4) 入矢義高「解説」、『青木正児全集』（第三巻）（春秋社、1972年）537-541頁。

5) 田中謙二「解説」、『青木正児全集』（第四巻）（春秋社、1973年）671-680頁。

6) 名古屋大学附属図書館研究開発室編集『「遊心」の祝福——中国文学者・青木正児の世界——』（名古屋大学附属図書館、2007年）9頁。

7) 汪超宏「一個日本人的中国戯曲史観——青木正児『中国近世戯曲史』及其影響」（『上海戯劇学院学報』、2001年第3期）102-109頁。

8) 周閔「青木正児与塩谷温的中国戯曲研究」（『中国文化研究』、2012年夏之巻）203-212頁。

9) 黄仕忠著、伴俊典訳「森槐南、幸田露伴、笹川臨風から王国維へ——日本明治時期（1868-1911）の中国戯曲研究考察——」（1）（2）（3）（『演劇映像学』、2009年第2集207-227頁、2010年第2集155-166頁、2011年第2集163-173頁）

本稿では、以上の研究を踏まえながら、青木の著作集と親友の回顧に基づき、青木の中国戯曲研究の道筋をより明晰、具象的に描き出したい。その上で、青木の戯曲関連著作——『支那近世戯曲史』『元人雜劇序説』『元人雜劇』などを総合的に取り扱い、その戯曲研究のアプローチ、特徴、問題点及び戯曲翻訳における特色などを明らかにしたい。

一、青木の中国戯曲研究の道筋—「聖賢の道」から逸脱

青木は明治20年（1887）、山口県赤間ヶ関（今の下関市）の裕福な家庭に生まれた。父・坦平は医院を営む傍ら地元の議会議員を務める名士であった。濃厚な「支那趣味」が漂っている家で育てられた青木は、「六七歳の頃私の家では常に胡琴や月琴、琵琶などの響が満ちてゐて、折々卓を囲んで西皮や二黄の調が流れた。母は三味線を禁じられて胡琴を擦り、姉は琴の代りに提琴を教へられた」¹⁰⁾と述べており、様々な音曲を耳にする機会に恵まれた家庭に育てられたことを回顧している。

このような空気を吸いながら、漢学の素養が豊かな父から『孝経』、『論語』、『唐詩選』などを叩き込まれた青木は、地元の小学校を卒業すると父の故郷・福岡県豊津町の県立中学（旧制）に進んだ。その頃には、文を作り詩歌を遊ぶことを好み、校友会雑誌の編集にかかわっていた。「子供の時の吾輩のおやぢは毎夜寢床の中で唐詩選の絶句を教えてくれた。（中略）すっかり孝経と論語とが厭になり、中学に進んでから漢詩を作らされたが、窃かに新体詩に奔り、小説に耽つた」¹¹⁾、「頗る文学の門を窺ひ、兼た絵事の端を弄ぶ」¹²⁾などの回想からも、十代半ばの青木の嗜好が微かに感じられるであろう。

さらに長じて、明治38年（1905）、青木は熊本の第五高等学校（旧制、現在熊本大学の前身の一つ）に進学し、当時の人気であった娘義大夫の影響を受け、浄瑠璃などの音曲を嗜んだり、時に三味線をも自ら弾いたりした。この高校時代に、博文館が出した笹川臨風の『支那文学史』を買い、その中の『西廂記』の「驚夢」という一節を読んだ青木は、「支那にも戯曲の有ることを知つて無上にうれしく」¹³⁾なり、「未だ能く解せずと雖も魂已に飛」んでいたという真情を吐露した。「後又『西廂記』数折を解釈せる書を得て益々之を喜びき、是れ余が支那戯曲を知るの始」¹⁴⁾を青木は自身の戯曲研究の出発点と見なしている。この時期は青木の戯曲研究の萌芽期と言えるだろう。

青木は『西廂記』の断片だけでは満足せず、京大入学後、直ちに古本屋を漁り、『西廂記』の

10) 青木正児「南京情調」『江南春』（弘文堂、1941年）57-58頁。

11) 青木正児「支那学者の嚙語」、前掲『江南春』所収、87-88頁。

12) 青木正児「自序」、『支那文芸論叢』（弘文堂、1927年）2頁。

13) 青木正児「狩野君山先生と元曲と私」『琴碁書画』（春秋社、1958年）228頁。

14) 青木正児「自序」『支那近世戯曲史』（弘文堂、1930年）、2頁。

数折を詳解した本を見つけた。「高等学校では法科のほうのクラスにいたんです。（中略）将来、裁判官にでもなろうと希望しておった」と本人は述べていたが、友人に「君法学の材に非ず、必ず文を学べ」と勧められた。そして、青木は最初に、「京都に来る気持はなく皆と一緒に東京へ行く気」であったが、「幸田露伴先生が京都大学に来られるそうだから、京都へ行かぬか」¹⁵⁾と誘われたため、当時文壇の寵児—幸田露伴の盛名を慕い、「目当てに來たわけ」であった。

かくして、明治41年（1908）、青木は京都帝国大学文科大学が新設した支那文学講座に第一期生として入学した。「夜遅くまで小説を書いたりして、漢学書生になったような気がしませんでした」という回顧によると、若き青木は入学時に「漢文」のやる気があまりなく、小説家に憧れを持っていたようである。その時は、「吾々が最も熱中したのは文章をすることで、毎月創作その他の原稿を集め、綴り合せて回覧雑誌を作り、（中略）（幸田）先生は吾々の蕪稿に一々目を通して朱批を加へ、熱心に指導して下さった」¹⁶⁾という。また、この間に、青木は『西廂記』のある折を浄瑠璃風の文体で訳し¹⁷⁾、三回にわたり回覧雑誌に載せた。元曲への関心は徐々に高まっていたが、「支那文学に根拠して創作がしてみたい」との思いが強かった青木の作品は、「浪漫的だ」「遅れている」「文章ばかりで内容が空虚だ」¹⁸⁾などの批判を友人から受け、一年後、幸田の離任に伴い、結局、小説家志向の青木は創作の道を断念してしまった。

幸田の後を引き継いで就任したのは藤井乙男（1868-1945）である。藤井の「近世国文学史」「近世戯曲小説史」の講義を受けた青木は、「江戸文学に耽り、戯作戯文を読んで国文の徒」となった。言わば青木の戯作嗜好を方向づけた指導者であった。二回生の時に、鈴木虎雄（1878-1963）の特殊講義「李杜韓白の詩」を受講した。三回生になると、「戯曲史の大要を講じ、併せて『漢宮秋』『竇娥冤』の二曲を講読」し、狩野直喜の講義に出た。この授業により、青木の中国戯曲研究の本格的な道が開かれた。その時、「研究室が開設されて、狩野先生が蒐集が力められた戯曲関係の書が追々と書架に列べられた」ことに恵まれ、『西廂記』を踏み段にして『元曲選』に力を入れようとする青木は、「元曲の研究」を卒業論文のテーマにすることになった。卒業論文の執筆期間中、「私有の資料をも貸与して御指導下さった」、人に頼んで『元曲選』の序文を「完全な本から写取らせられた」と、狩野の全面的な指導、援助があったことを述べている。大学卒業までの期間は、若き青木にとって、その戯曲研究の蓄積期と言えるだろう。

青木が卒業して間もなく、1911年12月、辛亥革命の混乱を避けるために、内藤湖南（1866-

15) 東方学会編「学問の思い出・青木正見博士」『東方学回想Ⅲ』（刀水書房、2000年）163-164頁。この座談会は青木正見、神田喜一郎、木村英一、吉川幸次郎らが出席した。

16) 青木正見「京都帝大教官時代の露伴先生」、前掲『琴碁書画』所収、220頁。

17) その翻案された浄瑠璃の内容については、青木は以下のように述べている。「主人公の書生が、憧れの姫君への恋文を彼女の小間使いの女性に託す。小間使いは、素知らぬ顔で姫君の目に留まりやすい化粧箱の上に恋文を置く。それを見つけた姫君は心の中の思いとはうらはらに召し使いを叱りつける（後略）」ということである。

18) 青木正見「支那かぶれ」、前掲『江南春』所収、79頁。

1934)、藤田豊八(1869-1929)らの好意により、羅振玉(1869-1940)と王国維(1877-1927)が京都に移り住んできた。王国維はこの前後に、『曲録』『戲曲攷原』『宋代大曲考』(いずれも1909年刊行)、『古劇脚色考』(1911年)、『録曲餘談』(1912年)、『宋元戲曲史』(1913年)など戲曲関係の著作を続々と書き上げ、当時の日本の支那戲曲研究者に多大な影響を与えていた¹⁹⁾。

其後間もなく研究室に於て王氏の寄贈し係る其の著『曲録』『戲曲攷原』の合刊本を見出した。(中略)其頃『録鬼簿』は稀覯の書であって、王先生は之を抄写して狩野先生に贈られたので、私は其れを拝借する恩恵に浴した。かくして私の支那戲曲史研究は右の三書から門徑を窺ひ、王先生の名は常に腦裡を往来するやうになつた²⁰⁾。

王国維の著作が、青木の元曲への関心をより深めるきっかけに、そして卒業論文作成の際の貴重な資料になったのは間違いないだろう。

フランスの研究者ペリオ(1878-1945)が敦煌で入手した古写本の調査のため、北京に駆けつけた狩野、内藤らが王国維と歓談したことを聞いた青木は、明治42年(1909)の秋、初めて王国維の名を知った。「飛び立つ思ひで心を引かれた」青木は、遂に勇気を奮い起こし、明治45年2月上旬に王氏の家を訪問し「先生は樸学の人で、芸術の韻に乏しいのに少なからず失望して辞去した」。数日後、礼儀のために王国維も青木の下宿を訪ねてきた。当時の様子について、青木は「王静庵先生の追憶・初対面」で詳細に述べているが、青木の元曲質問に対して、王氏の答えは「甚だ簡単で、話は一向花は咲かず、「元来寡言な先生と無口な私」のせいで、全く盛り上がっていない雰囲気であった。これが王氏の京都滞在期間(1911-1915)における青木の唯一訪問であった。「遂に私は先生に師事する機会を捉へ得ず」、青木にとっては悔いが残る結果となった。

次いで、大日本武徳会武術専門学校教授(1911-1918)、同志社大学英文科講師(1918-1919)、同志社大学文学部教授(1919-1923)などを歴任した青木は、「飯櫃の漢文教授の余暇には国書を繙く日は少なくなった」ため、「何のために日本人たる私が支那の事を研究せねばならぬのかと疑い始めた」という。中国文学への情熱は冷めかけ、煩悶を重ねる日々が続いた。そして、その間に、京大の同人と文会「麗澤社」を興し(1916)、梅蘭芳の来日公演により、彙文堂に出

19) 塩谷温『支那文学概論講話』(大日本雄弁会、1919年)166頁。当時の状況については、塩谷は以下のように述べている。「近年に至り、本国の支那にも勃興し、曲話及び雜劇伝奇類の刊行せらるるもの少なからず、わが師長沙の葉煥彬先生及び海寧の王静庵君は、共に斯界の泰斗であります。殊に王氏には、『戲曲考原』『曲録』『古劇脚色考』『宋元戲曲史』等有益な著書があります。王氏の京都に遊覧してより、我学界も大に刺激を受け、狩野君山博士を始めとして、久保天瑞学士、鈴木豹軒学士、西村天囚居士、亡友金井君、皆何れも斯文の造詣深く、或は曲学の研究に卓説を吐き、或は名曲の紹介、翻譯に先鞭を競ひ、萬馬鏢を駢べて馳騁するの盛観を呈していました。」

20) 青木正児「王静庵先生の追憶」、前掲『江南春』所収、272頁。

した『品梅記』に「梅郎と崑曲」を寄稿し（1919）、小島祐馬、本田成之とともに『支那学』を創刊した（1920）が、中国戯曲に関する研究はあまり進まず、戯曲研究の静寂期とも言えるだろう²¹⁾。

大正11年（1922）3月、憧憬の地域・江南に足を初めて踏み入れた青木は、中国戯曲への情熱を再び燃やし始めた。西湖の畔にある鳳舞台という劇場で、一気に三幕の劇を楽しんだが、「何と唱つてゐるのやら少しも解らぬ、節廻しの鑑賞点も一向解らぬ」、「対話は無論解らない」、「私の聴かんと欲する明以来の伝統をもつた崑曲では無く」などの原因で、青木は快々として座席を去った²²⁾。蘇州の郊外で、青木が曾て見たことない大きな画舫が、彼に「唐伯虎は見初めて後を早船で追つかけた」というエピソードを連想させ、「あそこ（画舫）で美しい女形に崑曲の一齣でも踊らせたなら、呉門一刻千金の春は更に千金の価を添へるのであろう」²³⁾までも想像させた。崑曲によくある才子佳人の物語と目先の実物と重ね合わせたのは、青木の文人氣質が窺えるだろう。また、揚州で青木は偶然に、「見ぬ恋に焦るゝ幻」の語り物の一種たる「鼓兒詞」を聞いている²⁴⁾。

三ヶ月にわたる中国の旅を終え帰国した青木は、翌年（1923）の12月、新設されたばかりの東北帝国大学法文学部の助教授として迎えられた。そして、1925年3月には、青木は文部省の在外研究員として一年半中国に滞在することになった。河北（保定）・江南の各地（主に崑劇伝習所²⁵⁾）を周遊し、実地に観劇の経験を重ねていた青木は、これに基づき、『近世支那戯曲史』を構成する二本柱——「崑曲より皮黄調への推移」と「南北曲源流考」を完成させた。その時

21) この期間に青木の戯曲研究はわずか三つしかない。それは『古今奇観』と『英草紙』と『胡蝶夢』（1920）、『貨郎兒』語り（1920）、『元代雜劇の創始者閔漢卿』（1920）である。

22) 前掲「湖畔夜興」『江南春』、15-16頁。当時の様子について、青木は「瓦舎の追憶は私を目前の拘欄へと誘つて行く。鳳舞台と云ふのである、湖畔唯一の劇場で有るらしい。（中略）場内は幾つかの部分に分れてゐる。先づ第一に這入つて見た処では芸妓が交代でくさりづつ時曲や京調を唱つてゐる、無論何を唱つてゐるのやら、何と唱つてゐるのやら少しも解らぬ、節回しの鑑賞点も一向解らぬ。（中略）次に見た我が昔の壮士芝居めく新劇なるものに至つては馬鹿げて見てゐられない。対話は無論解らないけれど、其の筋の愚劣なるには拙も我慢出来ない」と振り返っている。

23) 青木正児「姑蘇城外」、前掲『江南春』所収、42頁。

24) 青木正児「揚州夢華」、前掲『江南春』所収、75頁。青木が当時の様子については、「低い太鼓と齒切れのよい拍板の音に連れて、調子の低い旋律の緩やかな一曲が流れて来た。其れは今迄蘇杭あたりで聞いた事の無い、如何にも物静かな暢りしたもので、民間生え抜きの民謡共通の情趣を備へてゐた。私は聴耳を立てて聞いてゐればある程敦朴な情趣にそゝられる。（中略）まあ何と胸の躍る事だらう。それは私の見ぬ恋に焦るゝ幻の一つであつた」と述べる。

25) 青木正児「辻聴花先生の思ひ出」、前掲『琴瑟書画』所収、242-243頁。この観劇の経験について、青木は「伝習所は徐園と云ふ小公園の一亭に座を移してゐた。小さな舞台を備へた茶館である。客は三十人ばかり、茶を飲みながら曲譜を片手に観てゐる人も少なくない。好きな人ばかり気持の良い集りである。私は滞在中殆ど毎日のやうに、せつせと通つた。舞台に立つのは童伶ばかりで無論喰ひ足りないものであるが、やはり典型が有つて愉快であつた。そして其れは後日私が『支那近世戯曲史』を編する上に裏付けとして役立つ」と振り返っている。

の様子は同書の自序に述べられている²⁶⁾。北京滞在期間中に、再び王氏を訪問した青木は王氏の『宋元戯曲史』の後を継いで、明清の戯曲史に関する本を書こうと決意を表明したが、王氏に冷たく応対された。「明以後は取るに足る無し、元曲は活文学なり、明清の曲は死文学なり」という答えに対して、青木は「黙然として以て答ふる無し」と述べており、不愉快な面会でもあった²⁷⁾。かえて、この面会は、「死文学」と言われた「明清の曲」を青木に深く研鑽させる動力になった。一方、この時、青木の中国戯曲研究に温かいエールを送った胡適の役割を忘れてはいけない²⁸⁾。

留学生活が終わった大正15年7月から昭和13年3月²⁹⁾まで、青木は東北帝国大学の教員として仙台に13年間の「隠遁者に等しい」生活を送った。戦争の色が次第に濃くなり、中国を蔑視する風潮が強まってきたため、大学で支那文学専攻が不人気になったが、逆に研究に没頭しやすい環境をつくった。この期間は青木にとって「一番落ち着いて読書できた」歳月であった³⁰⁾。

26) 青木正児「自序」、前掲『支那近世戯曲史』所収、3頁。原文は「大正十四年北京に遊学するに及び、之を機として戯劇の実演を觀、以て机上の空想に根拠を与へんと志せり。然れども余が究めんと欲する古典的なる崑曲は此時既に遺響を北地に絶ちて殆ど聴く可からず、皮黄椰子激越俚鄙の音独り都城を動かすのみ、乃ち崑曲の衰亡を嘆じ、『崑曲より皮黄調への推移』一文を草す。旋つて江南に遊ぶに及び、上海に滞在すること前後兩次、暇有るごとに輒ち徐園に至り、蘇州崑劇伝習所の僮伶が演ずる所の崑曲を聴きて聊か生平の渴を医するを得たり。今専ら崑曲を演ずる國中唯此の一斑有るのみ。演ずる所主として南曲に属すと雖も、間ま北曲の遺響を存す。乃ち帰国の後『南北曲源流考』一文を草して王先生の未だ言はざる所を發す。」である。

27) 同上書、2頁。その訪問の様子を青木は次のように詳しく記している。「先生余に問うて曰く、今次の遊学専ら何を究めんと欲するかと、對て曰く、戯劇を觀んと欲す。宋元の戯曲史は先生の名著有りて具さに備はれど、明以後は未だ人の動手せる無し、晩生冀はくば微力を此に致さんと。先生冷然として曰く、明以後は取るに足る無し、元曲は活文学なり、明清の曲は死文学なりと。余黙然として以て答ふる無し。噫、明清の曲は先生の唾棄する所、然れども戯曲を談ずる者豈之を缺ぎて可ならんや。況や今歌場に於て元曲は既に滅び、明清の曲は尚ほ行はる、則ち元曲は却て死劇にして明清曲は活劇なるをや。先生既に珍羞に飽きて宋元の戯曲史を著はし、余其余瀝を嘗めて纔に明清の戯曲史を編す、固り分の宜しきなり。然りと雖も先生を九原より起たしめて鄙著一本を呈せば、未だ必ずしも破顔一笑せずんばあらざるべし」という。

28) 青木・胡適書簡研究班「青木正児・胡適秘蔵往復書簡集」(『名古屋大学中国語学文学論集』第20号、2008年)46頁。1920年10月1日付、胡適宛の書簡に、青木は以下のように自分の心情を吐露していた。「胡先生、私が二十年前支那文学を自分の行く可き道だと決定して、学窓に憑ると間も無く、私は戯曲小説に親み始めて白話文学の興味を覚えたのです。(中略)戯曲研究家として王静庵先生に望を嘱ておりましたが、矢張駄目でした。先生が此地に在住せられた時逢つて見ると、頭の古い人でした。(学究としては尊敬す可きですが)貴方がたの出現が如何に私を喜ばせたでせう。」(青木・胡適書簡研究班「青木正児・胡適秘蔵往復書簡集」、『名古屋大学中国語学文学論集』第20号、2008年、46頁)

29) 昭和13年3月19日付の『東京朝日新聞夕刊』第1版に、「閣議決定事項(十八日) 東北帝大教授青木正児 任京都帝大教授」という公告を載せている。

30) 青木は「独創と僻説」というエッセイに、「私が一番落ち着いて読書できたのは、仙台に居た十数年間であつた。私の著書の大部分は此間に出版もしくは出版の基礎が出来たのである」と仙台時代のことを回顧している。また、妻の艶子(1894-1975)が「仙台に居ました時、一番勉強していたようでございます。朝から研究室に行き、子供等の食事がすみ静かになった頃、帰宅しておりました。家で勉強しております時は、昼食には簡単な食事を書齋に運んでおりました」と語っている。青木艶子「思い出のままを」『青木正

努力の積み重ねは、『支那近世戯曲史』（1930）、『支那文学概説』（1935）、『元人雜劇序説』（1937）、『支那文学芸術考』（1942）、『支那文学思想史』（1943）などの著書として結実している。研究者として最も脂の乗りきった青木にとって、東北帝大の教官時期はその研究の沈潜期である。

昭和13年（1938）3月、青木は母校・京都帝国大学文学部の教授に迎えられた。この時期において、青木は仙台時期での研究を整理する一方、東方文化学院京都研究所の経学文学研究室主任である吉川幸次郎（1904-1980）が組織した『元曲選百種』会読の共同研究に参加した³¹⁾。他のメンバーとして入矢義高（1910-1998）、田中謙二（1912-2002）、平岡武夫（1909-1995）ら新進気鋭の若手研究者も集まった。

当時の中国にも日本にもなかった元曲の用語辞典を作ることを目的とするこの共同研究は、青木の希望に従い、狩野の覆刻した『元刊古今雜劇三十種』と、その中に収めている曲の異本とを対象にしつつ会読した。青木は指導者として参加したのみならず、自身も相当に時間をかけて下調べをし、関係資料の書き抜きカードを数多く出した³²⁾。共同研究は戦後の1947年まで八年間も続いたが、戦争のため、元曲用語辞典の編纂は結局、実現しなかった。とはいえ、その成果は漢文で書かれた精緻な注釈『元曲選釈』（全四冊、1951-1976年刊行）として結実しており、「此の仕事に携はることから得た私の益は少なかつたのである」³³⁾と語った青木は、昭和23年（1948）、前述の『元人雜劇』を完成させた。1947年の退官までの京都帝大教授時代は、青木にとってその戯曲研究の円熟期であろう。

児全集』月報V（春秋社、1970年）2頁。

31) 吉川幸次郎の回顧によると、「元曲をやるとなれば、何をにおいても青木正児先生の出馬をお願いねばならないが、それには少々困難があった。ちょうど東北大学からこちらの文学部へ転任されたばかりであり、且つ健康甚だ優れなかったからである。私はびくびくも、所長の使者として、先生のお宅に伺ったが、案ずるよりも生むがやすく、一週一度ならば行ってやろうと、快諾された。」という状況であった。吉川幸次郎『『元曲選釈』第一集の刊行によせて』（京都大学人文科学研究所、1951年）4頁。

32) その会読の様子については、以下の回顧談から窺える。「（青木が）指導者として臨席したのは、著者自身の「元曲」研究をしあげるためでもあった」という。吉川幸次郎「解説」『青木正児全集』（第七巻）（春秋社、1973年）、599頁。また、共同研究は「原則としては参加者の全員が輪番で当日の責任者をつとめて講説し、いわゆるたたき台となった。指導的立場にある青木博士と著者（吉川幸次郎）も、むろん例外ではない」という形で進んだ。田中謙二「解説」『吉川幸次郎全集』（第二十六巻）所収（筑摩書房、1986年）519頁。さらに、入矢義高氏は「若い者以上に御熱心で、またそれを楽しんでもおられる風であったが、御自身でも相当に時間をかけて下調べをして来られ、関係資料の書き抜きカードを次から次へと提示されることが珍しくなかった」と語っている。入矢義高「解説」、前掲『青木正児全集』（第三巻）所収、541頁。

33) 青木正児「自序」『元人雜劇』（春秋社、1957年）2頁。青木自身もこの元曲会読について、「東方文化研究所で私の帰洛を機として、吉川幸次郎君が主宰して元曲辞典編纂の業が開始され、協力を求められたので、翻訳よりも先づ見れだと喜んで従事した。（中略）幸ひ諸君の努力で『元曲選』の熟語成句のカードも一通り取られ、其他の研究も着々と進められ、略ぼ完成に近づいてはゐるが、諸種の事情の為未だ一編の辞典として簡便に利用され得るところまでに至つてゐない。然し此の仕事に携はることから得た私の益は少なかつたのである。」と振り返っている。

退職後、青木は関西学院大学、立命館大学の講師を経て、昭和24年（1949）12月、故郷の山口大学に新設された文理学部長として赴任した。この期間には青木の眼差しが戯曲から離れ、中国の食品および器物の歴史に興味を持ち、「名物学」に力を注いだ³⁴⁾。昭和39年12月2日、その訳注『李白』の草稿が終わった翌日、立命館大学で『文心雕龍』の講義を終えた青木は、階段を降りる途中で突然昏倒し、77歳で逝去した³⁵⁾。

二、『支那近世戯曲史』—「独創も有る」著作

前述のように、『支那近世戯曲史』は王国維の『宋元戯曲史』の後を継ごうとする意気込みで書かれた著作である。「邦人の耳目に入り易からしめん」ための配慮と、王国維が「宋以前を画して古劇と為し、以て元劇と区別」させる原因により、青木は元代をもって戯曲史上の中世に当て、明以後より近世と設定し³⁶⁾、書名を『明清戯曲史』から『支那近世戯曲史』に改めたわけであった。

この著作の構成は五篇十六章からなり、青木は膨大な資料を緻密な分析を通じて、明清戯曲の歴史について実証的に論述している³⁷⁾。第一篇と第二篇は宋元の戯曲について述べているが、決して機械的に王氏の『宋元戯曲史』の後を受け継ぐものではない。戯曲史の展開の過程において、その前後は複雑につながっているため、明代の前の戯曲に触れず急に明代から説き起こすことは不適切な取り扱い方であり、元代の戯曲をまず再整理して論述することが必要だったのである。

第三篇からは明清戯曲の歴史を叙述している。青木はその流れを南戯復興期、崑曲昌盛期、花部勃興期、という三つの段階に分けている。敷衍すれば、南戯の起源に関しては、明人の説

34) 定年後の青木は、『中華名物考』（1959年）をはじめとして、『抱樽酒話』（1948年）、『中華文人画談』『華国風味』（1949年）、『酒の肴』（1950年）、『琴棋書画』（1958年）、『中華飲酒詩選』（1961年）、『酒中趣』『中華茶書』（1962年）などの著作を書き上げた。

35) 1964年12月3日付の『東京朝日新聞夕刊』第12版に、青木逝去の訃報を載せている。「青木正児（日本学士院会員、立命館大学名誉教授）二日午後二十分同大学の講義後、学内で心臓マヒで死去、七十七歳。告別式は四日午前十一時から正午まで、京都市左京区下鴨下川原町四六の自宅で。山口県出身、東北大、京大、山口大教授などを歴任。中国戯曲史の研究家で、著書『支那近世戯曲史』は中国語で訳され、古典的な名著とされている」という。

36) 青木正児「自序」、前掲『支那近世戯曲史』所収、1頁。

37) この本の構成は以下のようになっている。第一篇 南戯北戯の由来（第一章 宋以前戯劇発達の概略、第二章 南北曲の起源、第三章 南北曲の分岐）、第二篇 南戯復興期（第四章 南戯の復興、第五章 復興期に於ける南戯、第六章 元曲の余勢を保てる雑劇）、第三篇 崑曲昌盛期（第七章 崑曲の興隆と北曲の衰亡、第八章 崑曲勃興時代の戯曲、第九章 崑曲極盛時代（前期）の戯曲、第十章 崑曲極盛時代（後期）の戯曲、第十一章 崑曲余勢時代の戯曲）、第四篇 花部勃興期（第十二章 花部の勃興と崑曲の衰頹、第十三章 崑曲衰落時代の戯曲）、第五篇 余論（第十四章 南北曲の比較、第十五章 劇場の構造及び南戯の脚色、第十六章 沈璟の『南九宮十三調曲譜』と蔣孝の『九宮』『十三調』二譜

によれば北宋末もしくは南渡した後浙江省の温州地方に起こったと伝えられている。元代初頭に雑劇が勃興し、「鬱々として其勢日々盛んに、中原を蔽ひ南土を侵し、遂に南戯をして氣息奄々起つこと能はざらしめしこと殆ど一百年」³⁸⁾しか続かなかった。元の中葉になると、「此氣運を開きし先覚者と見做し得べき」範居中、沈和甫、簫徳祥らの創作により、南戯復興の曙光はほぼ現れてきた。元末の高則誠は南戯革命を完成させる人物である。これらの実情を踏まえながら、青木は「元の中葉以後、明の正徳に至る間を以て南戯復興期を為す」と区切っている。

明の嘉靖より清の乾隆にかけては崑曲の昌盛期でもあり、北劇が次第に衰えていった終焉期でもある。元の中葉以来、改進黨復興してきた南戯は嘉靖年間になると、さらに飛躍を遂げた。南戯から派生した崑曲は黄金時代を迎えた。「崑腔は嘉靖の時に在りては未だ蘇州の一地方に限られ」ることから、青木は「此腔の勃興年代を正徳の末か嘉靖の初に置いた」³⁹⁾。万暦年間に至り、崑腔は蘇州付近を中心として広がり、北は揚子江、南は浙江の境まで流行し、「かくて次第に他の南曲三腔を圧倒し、北曲を沈黙せしめ、遂に覇を南北に稱するに至れり」ことから、「乾隆の治世に及んで諸般の文芸高潮に達すると共に崑曲の隆盛も亦頂点に達したり」と青木は主張している⁴⁰⁾。その後は、崑曲は徐々に衰運に向かい、「乾隆末を以て一期を画し、康熙中葉以後此時に至る間を以て余勢時代」と判断を下した⁴¹⁾。

最後、青木は乾隆末期より清朝の終わりまでは花部勃興期にしている。崑曲の赤轍を奪い取った花部は、雅部（崑曲以外の曲）である。崑曲の衰微に伴い、花部は次第に隆盛してきたが、花部の腔調の発生は明の万暦頃にその芽生えが見られる。万暦から乾隆末期にかけての二百年にも及ぶ期間、「崑曲榮華を極めて王氣未だ衰へざりしが、遂に乾隆の末葉に至り、忽ち巴蜀の野伶西秦の土音を以て南北を擾乱し、尋で徽班の勃興し来り咸豊以来皮黃調の為に全く其席を奪はるゝに至れり」ことから、乾隆以来の戯曲の特徴を「雅花兩部の消長」とまとめている⁴²⁾。

上記に述べたように、『近世支那戯曲史』は「宋元南戯」「元雑劇」「明清伝奇」のような王朝の更迭によって、大まかに戯曲史を区切るのではなく、時間軸に沿って、様々な演劇の種類の新陳代謝を対象に複眼的な考察が行われている。その中には、宋元の雑劇から明清の戯文にかけての異なる時期に発生した異なる様式の劇への縦断的な研究もあれば、同じ時期に併存している海塩腔、弋陽腔、崑山腔などの節回しに関する横断的な分析もされている。また、最終篇の「余論」において、青木は曲牌の句格、伴奏用の楽器、音階の構成など音楽の視点から南、北曲の相違を考究した。このような領域は当時の日中両国でもほとんど踏み入れなかったものであった。

38) 前掲青木正兄『支那近世戯曲史』、86頁。

39) 同上書、234頁。

40) 同上書、236頁。

41) 同上書、583頁。

42) 同上書、688頁。

狩野直喜も王国維も元曲を「レ読む戯曲」として研究に重きを置き、戯曲の構造と音楽にあまり気を配らなかったが、これも青木に王国維との交流で物足りなさを感じさせた要因である。青木の戯曲研究の特徴は「読む戯曲」から「観劇」へ、曲辞から構造へと焦点を当てることである。明治期の伝統的漢学の影響から抜け出し、中国古典戯曲研究ないし支那学に対して新たな視点を提供した。

『支那近世戯曲史』を通観すると、同書は戯曲の「構造分析」を基本方法にして書かれたものであることが分かる。青木は王国維の「思想構造」から示唆を受け、「構造分析」の方法を駆使し元雑劇の構造、楽曲の構成を考察した。戯曲の仕組みと構造（唱・白の繰り返し）において、金の院本より元の雑劇のほうが複雑なので、青木は院本から雑劇への継承関係を証明した。また、同様の方法を使い、南宋の雑劇が元明の南戯に至る過程において、諸宮調の影響を受けたことを示した。

また、王国維によって打ち出された「元雑劇に悲劇があり、明清の戯曲に悲劇がなし」という観点⁴³⁾に対して、青木が明清の南戯——『小孫屠』『張協状元』『宦門子弟錯立身』を列挙し、その役柄が全て「末」「生」の順番に相次いで登場し、最後の場面においては「生」「旦」ともに登場するという定例があるため⁴⁴⁾、「団円も殆ど例外無き」の結論に到達したのは説得力を持っているだろう。王国維の結論と同じであるが、青木は戯曲の構成を通じて実証的に論証した。なお、白璧の微瑕であるが、明清の戯曲にはなぜ「団円」の結末を設けなければならないのかという問題に対し、青木は戯曲自体の構造から解明できなかったが、半世紀後の田仲一成氏は祭祀儀式的構造からこの問題に巧みに答えた⁴⁵⁾。

戯曲の構造のみならず、青木は戯曲の筋と構造の関係にも注目し、「筋分析」の方法を用い、数多くの戯曲の粗筋を紹介した。例えば、周憲王の道釈劇『悟真如』に対して、「此劇情節極めて単純なれど、排場巧妙にして、当に憲王が傑作の一に数ふべし。山秀が坐化の後、更に楔子と第四折とを設けて世人が賛嘆の状を出したるは、旧套を脱して画竜点睛の致有り」⁴⁶⁾と、楔

43) 王国維「元劇之文章」『宋元戯曲史』（上海古籍出版社、1998年）98頁。

44) 前掲青木正見『支那近世戯曲史』、80頁。青木は「末の開場に次で先づ「生」の登場一齣有り、次に「正旦」の登場一齣有り、又他の重要な人物の登場若干齣有り、然る後事件展開し行くなり。而して最後の齣は概ね重要な人物一同出揃ひて賑やかに芽出度く事件解決する例とし、之を称して「団円」と謂ふ。戯文に在りては如何なる悲劇と雖も、収場は皆団円を以て定格と為すが故に純粹なる悲劇は成立せず。雑劇に在りても団円式は一般に行はれ居れど必ずしも拘泥せざるが故に、時に純粹の悲劇の成立を見る。」と述べている。

45) 田仲一成は『中国の宗族と演劇』（1985年）、『中国演劇史』（1998年）、『中国地方戯曲研究』（2006年）などの著書により、演劇と祭祀との関係を究明している。「劇の主人公がいったん悲運のどん底に陥ったのち、その辛苦に耐え、艱難を克服して歓喜の結末を獲得する、つまり、苦悩を経て歓喜へとという形式である。（中略）このような演劇独特の起伏構造そのものが、春の季節祭り及びそれに伴う成人式に由来している」と理由を述べている。田仲一成『中国演劇史』（東京大学出版会、1998年）6-7頁。

46) 前掲青木正見『支那近世戯曲史』、199頁。

子と第四折を加えているため、戯曲の筋に生彩を放たせている。そして、戯曲の各幕に相對する両家（男性側と女性側、旅先と留守宅等）を配置する理由については、「文場と武場」、「冷場と熱場」、「苦場と楽場」と互いに上演し、各幕の雰囲気調節するためであると述べている⁴⁷⁾。狩野の関連論述⁴⁸⁾と比べると、青木の見解は相当に進歩していた。「雑劇の結構は猶ほ散体の古文の如く、戯文の結構は駢体の四六文の如し。雑劇は旋律を以てする音楽の如く、戯文は和声を以てする音楽の如し。雑劇は水墨の文人画の如く、戯文は設色の院体画の如し」と、雑劇と南戯との区別を詩書画に喩える青木は、中国文人の趣味を熟知していることが窺える。

無論、青木の「筋分析」の研究方法はその鋭敏な芸術鑑賞力を示しているが、古典文学に対する主観的、審美的な情趣という伝統的な知識人の一面がまだ残っている。「構造分析」と比べると、青木は狩野、王国維と同じく曲辞品評に偏っているため、「筋分析」が技術上に説得力にやや欠けているという点が現れてきた。一方、敗戦後、青木以来の戯曲研究者は、学校から古典文学素養の減少のため、熟達して「筋分析」の手法を用いる人はほとんどいなかった。田中謙二、岩城秀夫、田仲一成、赤松紀彦などの研究者は、彼らの著書の中で、戯曲形態の変化、劇の仕組み、地方劇の源流に関する青木の考証に触れていたが、青木の「筋分析」について、あまり興味を持っていないようである。

前述したように、狩野、王国維が曲辞の部分重視しすぎることを批判した青木は、曲辞にも独特な見解を示している。『支那近世戯曲史』より七年遅れて出版された『元人雑劇序説』において、脚本の優劣を判断する基準は、曲辞だけではなく、科白も重要な要素の一つであるという。両方を総合的に考量すれば、「一劇の全貌」を窺え、「結構の巧拙すら十分なる鑑賞」は遂げ得られる。したがって、青木は、科白をほとんど度外視された現存最古の元刊『古今雑劇』が「決して善本とは謂はれない」と、論じている。

また、狩野、王国維の曲辞中心の研究方法に対して、青木は直接に批判しなかったが、以下のように曲辞における「文采派」「本色派」に独自の定義を下している。

曲詞が素樸で口語を多く用ゐたものを本色派とし、藻麗で雅言を比較的多く用ゐたものを文采派と定義して置く。而して此二派を概観すれば、文采派は曲詞の藻繪にのみ力を注

47) 前掲青木正兒『支那近世戯曲史』、82-83頁。「其要諦は文場と武場と、冷場と熱場と、苦場と楽場とを相表裏せしめ変化を尽さんと欲するに在り。(中略)故に明人の文劇には往々劇として筋には不必要かと思はる、武場の挿演せらる、者有り。是れ一つには武劇専門の俳優の爲に設けられ、又一つには各場をして余りに冷静にして淋しからざらしむる爲の技巧に外ならず。而して武場を用ゐざるの劇は滑稽場を以て之を調節することが多し」と青木は理由を挙げている。

48) 狩野直喜は『琵琶行』に基づいて作られた明伝奇『青衫記』については、その中に筋と離れる戦争的一幕が挿入されていることに対して、「何の爲にかく作つたか分らぬけれども、場面を賑す爲に入れたものであらう」と理由を述べていたが、狩野は戯曲の構造についてあまり深く研究しなかった。狩野直喜「琵琶行を材料としたる支那戯曲に就いて」、『支那学文藝』（弘文堂、1926年）354頁。

いで劇の結構排場に拙なる者が多く、本色派は寧ろ結構排場に力を注いで曲詞は平実素樸なものが多い。(中略) かく詞林の評論が本色派を軽んずるは、蓋し曲詞に重きを置いて其典麗なるを喜び、劇の結構科白を第二義的に見て居るからである⁴⁹⁾。

従来、戯曲の評論家に重要視されていた文采派に対して、青木はその代表的な作家王実甫の『西廂記』を分析するにあたり、「結構は波瀾起伏して関目の佳なるもの甚だ多く」と評しているが、その版本と粗筋を紹介するに留まっていた。対照的に、本色派の代表的な人物一関漢卿に対しては、青木はその作品と構造とを紙幅を惜しまずに紹介し、「関漢卿の劇で結構も自然にして而も巧に、其の題材も極めて佳なるものは先づ『寶娥冤』を推さねばならぬ」、「之に次で結構が緻密で手法が最もよく靈動している作は『救風塵』である」⁵⁰⁾ など、関漢卿をはじめとする本色派の作品を激賞している。これは王国維と狩野への反論と見なせるだろう。

元曲の音楽についても、青木は緻密な研究を行い、その実践として卒業論文「元曲の研究」の第七章「燕楽二十八考」を書き上げた。戯曲は上演される時に、脚本の曲辞は必ず音楽に伴い歌われるが、実際の研究において、その音楽面は常に見落とされ、あまり研究されていなかった。この論文において、五音（宮商角徵羽）から西域から輸入された七声（宮声、南呂声、角声、変徵声、徵声、羽声、変宮声）への変化を解明した上に、七声をもって四音（宮商角羽）と組み合わせ二十八調になる過程を具体的に考察し、さらに、四十八調と蔡西山（1135-1198）の六十調とを比べながら、隋唐に生じた燕楽二十八調から元曲に使われたわずか十二宮調までの経緯を明らかにした。

また、元人燕南芝庵（生没年不詳、元代前期に活躍していた）の『唱論』にまとめられた十二宮調の音楽性を踏まえつつあり、劇の内容と曲の情趣を融合させて演出する原則を考えた上に、青木は、元曲の第一折がほとんど「清新綿邈」なる仙呂宮を使い、第二折が正宮（惆悵雄壯）あるいは南呂宮（感嘆傷悲）、第三折が中呂宮（高下閃賺）、第四折が隻調（健捷激裊）を多用している⁵¹⁾、という結論を得ている。

特筆に値することは、青木が当時日本人にあまり知られていなかった五線譜を導入し中国の古典音楽を分析していることであり、これは画期的な取り組みであった。また、この論文は *Sammlung Götschen* 中のドイツ語で書かれた音楽理論書や、A. Ch. Moule の支那楽器に関する論文 (*Journal North China Branch of the Royal Asiatic Society*. Vol. XXIV) 中の東西対音表を引照している。いわば、青木の独力で拓いた前代未聞の研究であった。これも様々な音曲を耳にする機会に恵まれた家庭環境が遠因としてあることは否定できないであろう⁵²⁾。

49) 青木正児『元人雜劇序説』（弘文堂、1937年）70-71頁。

50) 前掲青木正児『元人雜劇序説』、76-83頁。

51) 同上書、24-27頁。

52) 音楽愛好について、青木本人は、「丸善へ行ったら、ドイツ語で書いた、*Sammlung Götschen* ゲッセン

その他、音楽を含め総合的な芸術としての戯曲を全般的に捉えるために、青木は劇場の構造にも目を配った。青木は北京滞在の観劇経験、寧波遊学の所見、辻聴花（1868-1931）との語り合いに基づき、道光初年に出た『金台残淚記』『夢華瑣簿』などの資料を参考しながら、劇場の各部分——報條（演出のポスター）、官座（ボックス席）、散座（一般席）、池心（舞台の真正面に一般席を設置する場所）、鬼門道（俳優の出入り通路）など——を詳しく説明している⁵³⁾。

元曲の翻訳に至っては、青木は翻訳された作品に「支那の香ひ」を失わせないために、言葉の推敲、用語の吟味を重ねた。前述したように、青木は京大に入学して間もなく、『西廂記』の中の「驚夢」一折を浄瑠璃風の言葉に訳した。後に続々と『瀟湘雨』の楔子、第一折、『貨郎旦』の第四折を翻訳した。青木はその訳文を戯曲翻訳の用例にして、昭和9年（1934）共立社により主催された漢文学講座の「支那戯曲史」に挙げた。『瀟湘雨』の訳文を『支那学』に発表してから、「国語になりすぎて支那の香ひが失わせて」⁵⁴⁾ いるという批評を受けた青木は、原作の風格と訳文の可読性とのバランスを入念に取り、原作の意味合いが食い違わないようを前提にして、個別の言葉にこだわらず、より自然に、生き生きとした訳文を求めている。以下は『元人雑劇』に収めている「魔合羅」の原文とともに訳文を挙げて説明しよう。

呀呀呀猛見了	ややや、俄に人影を見て
嗨嗨嗨詭的我悠悠魂魄消	へへへ、びっくりおつ魂消た
将将将紙錢遮	しし紙錢で急ぎ顔を隠し
把把把泥神緊靠	ごご御神体にしがみつ
慌慌慌我這裏掩映着	ああ慌てて此処に身を隠す ⁵⁵⁾

三文字の副詞を多用するのは元曲言語の特徴の一つである。左側は曲辞であり、それぞれの句の始めの部分は全て三文字の擬声、擬態語を使い、驚き慌てて、切羽詰まった場面を描いている。訳者は原文の繰り返している三文字を訳す時に、「紙錢」の最初の発音部分の「し」、「御

叢書の中に——これに何でもありましたが、音楽のごく初歩の本があったので、それを三冊ばかり買うてきて、理論を独学で、わからぬながら読んだんです。ところが、支那のなにを読んでいると、当たりそうだから、やってみたんす」と述べている。（前掲「学問の思い出・青木正児博士」、166頁）また、妻の艶子は「中学の時、今東京ではハモニカというものが流行っている聞き、早速東京に注文して稽古をし、五高時代には慈善音楽会に、ハモニカと先生の剣舞の詩吟で出されたと申します」と、青木本人の記憶をたどっている。（前掲青木艶子「思い出のままを」、1頁。）

53) 前掲青木正児『支那近世戯曲史』、800-811頁。

54) 青木正児「自序」、前掲『元人雑劇』所収、1頁。青木は、「『瀟湘雨』雑劇の翻訳を企てて、先づその楔子と第一折を『支那学』第二巻第五号（大正十一年一月発行）に掲載した。すると語学を好む一友から、あれは逍遙の沙翁劇訳文と同弊で、余り国語になりすぎて支那の香ひが失わせてゐる、との批評を受けた」と振り返った。

55) 前掲青木正児『元人雑劇』、169頁。

神体」の「ご」、「慌てて」の「あ」を巧みに駆使し、原文の風格を一致させると同時に、訳文にその雰囲気や十分に作り出している。金井保三、宮原民平両氏の和歌五七調で訳した『西廂歌劇』と違い、これは「支那の香ひ」を失わずに創造性に富んだ試みである。

三、『支那近世戯曲史』への評価―「功名ヲ求メズシテ功名ヲ得タリ」

昭和4年(1929)正月に起筆し、翌年の4月、努力の積み重ねを結実させた『支那近世戯曲史』は弘文堂により出版された。同年、青木は恩師の狩野直喜の勧めで、それを京都帝国大学に提出し、博士の学位が授与された。このことを知ったもう一人恩師―鈴木虎雄は、同年6月4日、「得迷陽青木君信云膺学位贈賀」と題にして、「大都江浙各風情、曲史開山門徑成。堪使王吳瞠若後、功名不要得功名。」⁵⁶⁾という「見事な賀詩」を作った。第三句の「王吳」は近代戯曲研究の大家者王国維と呉梅(1884-1939)のことを指し、「功名ヲ求メズシテ功名ヲ得タリ」という言葉は青木にとって、「終生忘れることのできない知己の言」であった⁵⁷⁾。また、この本を読んだ内藤湖南から「独創も有るやうだ、とお褒めのお手紙を頂き」⁵⁸⁾、青木自身の著作を評価されたことを語っている。

『支那近世戯曲史』は刊行されて間もなく中国の学界に大きな反響を引き起こした。同年9月、雑誌『現代文学』に文学史家陳子展(1898-1990)の「青木正児氏『支那近世戯曲史』」が掲載された。これが中国における最初の紹介文章である。「新材料を使い、新見解を出した」、「崑曲から皮黄にかけての盛衰変遷の流れを詳細に叙述している」、「幾つかの欠点があるとはいえ、ただ今、中国戯曲の流れを描いている第一部の良い著作ではないだろうか」と評価している。

1931年2月、陳氏の友人鄭震は雑誌『現代文学評論』において、「關於『中国近世戯曲史』」という書評を發表した。鄭氏はこの著作の特徴を、資料の豊富さ、系統の完全さ、箇所考証の厳密さ、宋以前の戯曲を遡り全般的な戯曲史を鳥瞰できるなど六つの方面にまとめている。そして、鄭氏によって抄訳された訳本は、1933年3月、北新書局により出版された。残念ながら、鄭氏が青木の原作に大胆な刪削を施し、作品への評論は原書との観点と大きくずれていたため、後世の学者は鄭氏のこの訳本をあまり評価しなかった。

当時の中国学者に『支那近世戯曲史』の全貌を伝えたのは王古魯(1901-1958)の全訳本であ

56) 鈴木教授還暦記念会編輯、鈴木虎雄著『豹軒詩鈔』卷十三(弘文堂、1938年)34頁。

57) 青木正児「語師」、前掲『琴碁書画』所収、266頁。原文は「昭和5年拙著『支那近世戯曲史』を刊行した折のこと。恩師狩野君山(直喜)先生のお勧めで、それを京都大学に提出して学位を授かった。この時恩師鈴木豹軒(虎雄)先生から見事な賀詩の揮毫を賜はつた。その結句にいわく「功名ヲ求メズシテ功名ヲ得タリ」と。この一句は学位ヲ授与されたよりも有難く、終生忘れることのできない知己の言である」と記している。

58) 青木正児「独創と僻説」(『青木正児全集』第七卷に所収、春秋社、1970年)535頁。

った。王氏は鄭氏とほぼ同じ時期に翻訳に着手し、1931の7月に翻訳の作業を終えたが、出版社の都合で、1936年2月によやく商務印書館（上海）より出版された。以降、中国で出版された青木の『支那近世戯曲史』はすべて王氏の訳本に基づき添削されたものである⁵⁹。章炳麟（1869-1936）はこの本の書名『中国近世戯曲史』を揮毫し、呉梅は序文を書いた。呉氏は青木の著作が「独発宏議」であり、自分と王国維の「未発」の所まで至ったと賞賛している⁶⁰。また、訳者王氏は「訳者叙言」において、青木が雅部の貴さや花部の卑しさを問わずに、ただその盛衰の流れを如実に述べることを称讃している⁶¹。

だが、青木が受けた反響はすべて称讃の言葉ではなく、批評の声もあった。戯曲評論家景孤血（1910-1978）は「正『中国近代⁶² 戯曲史』中的花部戯曲之誤」を書き、青木のこの著作の誤りを指摘している。例えば、青木が花部の戯曲名に研究を欠け、異名でありながら同曲の劇を間違えた、青木が焦循に出した「花部は元劇を源とする」という観点の説得力が不十分であるとして、景氏は皮黄と元雑劇とのつながりをもって青木の見方を是正している。

その他、魯迅も『支那近世戯曲史』を評価し、「青木正児的『明清戯曲史』、我曾一看、確是好的」⁶³とコメントしている。また、岑家梧、盧驥野、程硯秋、孟瑤らは青木の著作に刺激を受けられ、慚愧に堪えなかったため、「中国の戯曲は中国人の手によって著さなければならぬ」⁶⁴と、日本人に一歩立ち遅れ慚愧に堪えない気持ちを表している。

おわりに

本稿では、青木とその親友との回顧を整理した上で、青木の中国戯曲研究の道筋を辿りながら、その戯曲研究の特徴と問題点を考察した。

59) 1936年の初版後、『支那近世戯曲史』の中国語訳本は六回にわたって再版された。それぞれは、1954年中華書局（北京）、1956年文芸聯合出版社（上海）、1958年作家出版社（北京）、1965年商務印書館（台湾）、1975年中華書局（香港）、2010年中華書局（北京）（増補版）である。今でも中国において戯曲史のテキストとして使っている大学が多いようである。

60) 呉梅『中国近世戯曲史・序』（商務印書館、1936年）5頁。原文は「自先秦以迄明季、考訂粗備、大抵采王氏静庵之説為多、間有徵引鄙議者。詳博淵雅、青木君可云善讀書者矣。（中略）青木君遍覽説部、独發宏議、詣力所及、亦有為静庵與鄙人所未發者、不尤為難能可貴耶」である。

61) 王古魯「訳者序言」『中国近世戯曲史』（商務印書館、1936年）9頁。原文は「他以嚴正的史家態度、詳究戯曲之淵源、以明其變化陳跡、不問其雅部之如何可貴與花部之如何可賤、只問歌場上它們的變遷情狀如何、拿來一一敘出、無論如何、此書總值得注意的罷」である。

62) このテーマの中の「近代」は作者の誤りであり、正しいことは「近世」のはずである。

63) 魯迅の北京大学での教え子李秉中は、日本に留学している間に、1930年4月に出版されたばかりの青木の『支那近世戯曲史』を読んだ後、生活費を稼ぐために、それを中国語に翻訳したいと魯迅に伝えた。9月3日に返信を書いた魯迅は、「青木正児的『明清戯曲史』、我曾一看、確是好的」と好評した。（『魯迅全集』第12巻、人民文学出版社、1981年、21頁）

64) 程硯秋「序」（張次溪『清代燕都梨園史料』、北平邃雅齋書店、1934年）2頁。

王国維、狩野直喜二氏の研究を継承し、卓越した眼力によって支那学の研究を発展させた青木は、実証と独創を尊ぶ学風をもって、戯曲史の分野において大きな業績を収めている。青木の著作と関係資料を整理することにより、彼の戯曲との関係は、萌芽期（京大入学まで）、蓄積期（京大在学時代）、静寂期（京大卒業から第一回訪中まで）、沈潜期（東北帝大の教授時代）、円熟期（京大の教授時代）と、五期に区切られる。

幼少の頃から音楽、絵画に馴染んでいた青木は、高校時代には法科専攻を希望していたが、京大に入学後、漢文に興味を失い、小説家を志向したが、卒業後は進路選択に戸惑い、煩悶を重ねる日々が続いていたことが分かった。ナショナリズムの炎が盛り上がっている時代に、青木の中国戯曲研究の道は挫折と試練に満ちていたに違いない。

にもかかわらず、青木は当時全く空白の明清の戯曲史に取り組んで、『支那近世戯曲史』を完成させた。狩野直喜と王国維との曲辞に重きを置くのとはと違い、青木の研究アプローチは「読む戯曲」から「観劇」へ、曲辞から構造へ焦点を移し、新たな視点から戯曲を研究していた。王国維の「思想構造」に啓発され、青木は「構造分析」、「筋分析」を切り口にして、元雑劇の構造、楽曲の構成を考察していた。その中で、青木は「文采派」「本色派」をめぐる論争を通して、王国維と狩野の曲辞中心論を婉曲に批判していた。

また、青木は当時あまり知られていなかった五線譜を導入し中国の古典音楽を分析している点は、大胆な試みであり、前人未踏の領域でもあった。そして、青木が自分の経験に基づき、劇場の構造までも触れていたことも創見に富んだ模索として推賞すべきだと思われる。その他、元曲翻訳においては、「支那の香ひ」を失わせないために、原作の風味と訳文の可読性とのバランスを巧みに加減している。

青木の中国戯曲研究の特徴をまとめると、文人肌の側面と地道で実証的な側面を挙げることができる。一見、両者は矛盾しており、対照的であるが、青木の気質には確かにこの互いに排斥しあう両者が併存している。「文学は須らく味はふ可きである、陶醉すべきである。然し食へども其の味ひを知らず、酔へば即ち足ると云ふやうな牛飲馬食の徒であつてはならぬ。一寸した塩加減、微妙な風味にも靈感する味覚を養はねばならぬ」⁶⁵⁾と語りながら、読書の経験による実証を尊重し、安易な伝統的な見解に甘んじず、自らの熟慮によって批判すべきだと青木は主張している。感性によって曲を吟味し、実証的に曲を論証するという青木の真骨頂ではないだろうか。

65) 青木正児「序」『支那文学概説』（弘文堂、1935年）1頁。