

# シノロジーの方法論を生かした青木正児の支那学研究<sup>1)</sup>

——狩野直喜の方法論との相違に触れて——

辜 承 堯

Aoki Masaru's Chinese Studies based on the method  
of European Sinology:

Also on the Differences with Kano Naoki's method

GU Chengyao

This paper takes Aoki Masaru's Chinese direct reading theory, Dunhuang literature study and drama study as the objects to investigate Aoki's understanding and application of French Sinological methodology. Aoki came into contact with the relevant theories of French Sinology under the guidance of his mentor Kano Naoki. That is, he re-understood Chinese from the perspective of comparative linguistics and examined the historical changes of Chinese society, religion and customs from the perspective of literature study. With regard to the former, Aoki's representative view is to abolish the Chinese language training and reading method, which has existed for more than a thousand years, and to regard Chinese as a foreign language, just as Europeans learn Chinese. This not only marks his consciousness of national language, but also means the establishment of the premise of using scientific language means to study modernity. With regard to the latter, Aoki proved that the literature regarded by Kano as "Zaju fragment" is so far the only surviving "Liu Zhiyuan Zhu Gong Diao". Through the comparison of three kinds of Dunhuang documents, he proved that the rap literature existed at the end of the Tang Dynasty, which provides strong evidence for Kano's view that the novel originated in the five dynasties. In addition, by discussing in detail the music theory law of the three-point profit and loss method discovered more than a hundred years earlier than the Greek Pythagorean rhythm, Aoki shows the academic ambition of surpassing the French Sinology research paradigm and establishing Japan's or East Asia's own research model.

Keywords: Aoki Masaru European Sinology Chinese direct reading Dunhuang  
documents Kano Naoki

キーワード：青木正児 フランス支那学 漢文直読 敦煌文書 狩野直喜

---

1) 本研究は北京市社会科学基金項目「日本京都学派的中国文学研究」(19WXC008)の助成を受けたものである。

## はじめに

明治40年（1907）10月に開校したばかりの京都帝国大学文科大学に総合的な東洋学研究機関として支那学会が創設された。狩野直喜をはじめとする支那哲学科関係者と東洋史、支那文学科関係者とが合流した学会であった。ここに学外同好の士も加わり、文科大学の機関誌『芸文』で論考が発表されていた。さらに大正9年（1920）年9月に、青木正児、小島祐馬、本田成之を中心にした狩野の在野門下生たちによって組織された支那学社から、同人誌『支那学』が刊行された。これについては、同大学支那哲学史の卒業生であった木村英一氏が、「支那学の発刊は我国の支那学史上注意すべき事件であつて、それは正に京都に培はれた新支那学が、漸く蔚然として学風を形成し来つた一つの表現であつた」<sup>2)</sup>と評価している。

本稿は、西洋のシノロジーの方法論に目覚めた青木の論考を取り上げ、その中に含まれていたシノロジーの影響を考察するものである。加えて上述で指摘した青木の「新支那学」と狩野が打ち立てた「支那学」との相違点も兼ね合わせて論じていきたい。

## 一、シノロジーを導入した狩野直喜からの薫陶と示唆

1906年9月、東京帝国大学文科大学でさえ学生が定員に満たないという社会情勢の中、幾度も延期されていた京都帝国大学文科大学がようやく開設する運びとなった。既存の東京の文科大学に対して如何なる特色を出すかが、創設委員の一人であった狩野直喜の前に突きつけられた喫緊の課題となっていた。こうして、支那哲学、東洋史学、支那文学をそれぞれ哲学科、史学科、文学科の三学科に分属する別の講座として設け、特に東洋学の発展に重きを置くために東洋史学に三講座を設置したことが京都帝国大学文科大学の特色となり、哲学・史学・文学が混在していた東大の和漢文学科（1877）や漢文学科（1886）との相違<sup>3)</sup>が明示化された。さらに、帝国大学の卒業生を教官選定の必須条件とした東大の基準には拘泥せず、秋田師範学校を卒業した内藤湖南を新聞界から東洋史の講師として迎えた。

このような苦心は混在した文史哲の専攻設置を批判したものではなく、江戸時代の儒者の因習にとらわれた明治初期の漢学者が、朱子学・陽明学・古学などの境域から一步も出ない固陋な研究実態への憂慮であった。江戸末期ないし明治初期までの知識人たちは正統な漢学として朱子学を学び、それに飽き足らぬ人々が荻生徂徠、伊藤仁斎の古学に向かい、さらに一部の人々が陽明学に傾倒していったのだが、

2) 木村英一「小島博士とその学問」（京都帝国大学人文科学研究所編輯『東亜人文学報』1-4、弘文堂書房、1942年）、435頁。

3) 1877年に東京大学が設立された際に、文学部には史学・哲学・政治学・和漢文学の四学科が設けられた。1882年には、文学部に古典講習科が新設され、1886年、東京大学が帝国大学と改称されると、文科大学には哲学科・和文学科・漢文学科・博言学科が置かれた。1893年からは講座制が行われ、漢学・支那語学に第一、二、三講座が設置された。また1905年には支那哲学・支那史学・支那文学講座となり、さらに1918年に東洋史講座が特化され、支那哲学支那文学講座となった。名称から漢学から支那学への推移は歴然であった。一方で、京都帝国大学に文科大学が設置された時、最初から漢学の名称はなく、支那哲学史・東洋史学・支那語学支那文学との配置であった。

いずれも性格上から言えば、あくまで自国の政治、倫理を律し、中国からの儒学思想を生かす実践的方法や詩文の作法に習熟することなどを目的とする学問であった。漢学がその知識性の背後に隠している保守ないし右翼的イデオロギー内容を暴露した溝口雄三は、「日本漢学の特徴は（中略）さしあたり中国と日本という二つの「異」世界を相互に対象化し相対化する（中略）「異」なき「吾が」世界、つまり「異」を捨象して自己を小宇宙とした世界を構築しようとした点に求める」。「日本漢学にとって中国はいわば自己内の「世界」（中国なき中国学）であった（中略）だから日本漢学はもちろん外国学ではありえず、本質的に日本学でしかない。ただしここでいう日本学とは、日本を対象とした学という意味のそれではなく、日本を自己主張する、いわば没相対の学である。結局、日本漢学の学としての根拠はといえば、主我的に日本を自己主張することにあり、それは自己の世界の相対化とはおよそ対蹠的なことであった」<sup>4)</sup>と明確に指摘している。

従来の漢学の保守性を痛感していた狩野が新生の文科大学で重視したのが、清朝の実証主義とヨーロッパ特にフランスのシノロジーという研究法であった。敷衍して言うと、前者は従来の漢学への崇奉の態度を捨て批判の精神をもって漢籍經典を見直す文献考証学であり、後者は戯曲小説などの俗文学を異文化研究の対象として取り上げ、思想、宗教、風俗、経済などあらゆる文化事象を分析解明するものである。青木は支那語学支那文学講座の第一回生として狩野に親炙し、歴史的な観点から中国の戯曲にアプローチし、「従来我国の支那学者が研究の歩を進めた経路は、新しき体系による方法と、未開の分野を拓くことであった。文学一科に就いて其の主なる点を指摘するならば、新しき体系を取れるものは文学の史的研究法であり、未開の分野を拓いたものは戯曲小説等通俗文学の評価を高めたことであった」<sup>5)</sup>との方法論の下に、大著『支那戯曲史』を完成させた。『北京風俗図譜』や『支那童謡集』などの業績に示されているように、フランスのシノロジーという民俗学的・社会学的手法を生かした努力も見逃せない。

## 二、玉に瑕であった漢文直読論——本邦支那学改革の第一歩

青木の論文「本邦支那学革新の第一歩」は、1920年10月に青木らが創刊した雑誌『支那学』の創刊号に掲載する予定であったが、その漢学への厳しい攻撃の予先のせいか、第五号に延期掲載せざるを得なかった。この論文の冒頭で青木は、当時の漢学の漢文解法であった日本語訓音による和訓回環の読み下し方に対する荻生徂徠の批判を支持することで、千年以上も続けられてきた漢文の読解法を辛辣に非難している。中国語原音による古典の読誦を徂徠が主張した『訳文筌蹄』の序文（「題言十則」の第五則）に書かれた漢文を、青木は「教ふるに俗語を以てし、誦するに支那音<sup>やくふんせんてい</sup>を以てし、訳するに日本の俗語を以てし、決して和訓廻環の読方をしてはならぬ（中略）是は最良の策だ」<sup>6)</sup>とこの論文で翻訳している。さらには旧漢学者を「磯辺の章魚坊主」と次のように露骨に揶揄している。

4) 溝口雄三『方法としての中国』（東京大学出版会、1989年）、161-162頁。

5) 青木正児「支那文学研究に於ける邦人の立場」（『青木正児全集』（以下は『全集』と略す）第七卷所収、春秋社、1970年）、46頁。

6) 戸川芳郎、神田信夫編輯『荻生徂徠全集』第二巻・言語篇（みすず書房、1974年）、109頁。

爾来二百年、未だ其の実現を見ないのは何と云ふ奇怪だらう。人は支那を保守的の国だと評価する、そして我国は如何だ。いや決して我国全部とは云はぬ。所謂漢学に育てられた人々の頭は如何だ。波に残された磯辺の章魚坊主のやうな惨めさは、笑止と云はうより寧ろ滑稽ではあるまいか。僕は曩に文学革命を叙し、長広舌を振つて支那国民の保守的で無い一面を紹介した。そして振顧みて我が章魚坊主を見る時に、其処に腹の底を探られるやうなアイロニーが成立つ。馬鹿な！汝時は沖の鷗に問へと云ふのか。<sup>7)</sup>

以上の皮肉な、いささか侮辱的な口調から延期掲載の理由が概ね推測できるだろう。これに続き、青木は具体的な用例を通して応神以降、平安朝初期を境に音読が廃され、訓読法が使われ始めたことを実証した後、訓読法の弊害を以下の三点指摘している。(一) 訓読は読書に手間取つて、支那人同様に早く読むことが出来ない。(二) 訓読は支那固有の文法を了解するに害がある。(三) 訓読は意義の了解を不正確にする。特に二点目に関しては、青木は道德科学専攻塾の創立者として名高い廣池千九郎と、帝国大学文科大学古典科を卒業した児島献吉郎の誤読を槍玉に揚げ、日本の文法に囚われた漢学者を訓読法による「最も哀れむ可き犠牲だ」と酷評している。

廣池千九郎氏の『支那文典』に「有」の字を動詞とし「無」の字を形容詞として説いてある。(中略) 廣池氏が此のつまらぬ誤をした源を察するに、日本文法から来てゐる。日本文法では「有」は「ら、り、る、れ」の語尾の変化を取つて、動詞的働いてゐるし、「無」は「く、し、き、けれ」の語尾の変化を取つて、形容動詞的に働いてゐる。それは語尾の変化を本とした形式的区分だ。併し語尾に変化無き漢字にそれを適用するの非なることは議論の余地が無い。次に児島献吉郎氏の『漢文典』に「将」「未」「宜」「当」「不」「可」「豈」「焉」「何」「敢」等当然副詞と見る可きものを助動詞として説いてある。其の誤謬は大槻氏(文彦一著者注)の『広日本文典』助動詞の説から迷はされたものと推定される。日本文法としては大槻氏の説は正しい、只是れを漢文法に拝借した児島氏は思はざるの甚だしきものである。成程和訓では「将に一せんとす」「宜しく一すべし」「未だ一せず」と訓じて「す」「べし」「ず」の如きは動詞を助くるの用を為してゐるが、漢文法としては「将に」「宜しく」「未だ」の意義に中心を置く可きで、只是は動詞に副うて動詞の意義を限定しているに過ぎぬ。「既」と「将」との間に品詞上の区別は見出されぬ、当然是等は副詞と見る可きである。<sup>8)</sup>

注目すべきことは、青木が明瞭に意識した日本語と漢文との間に横たわっている懸隔である。漢文訓読法は漢文の書写形式を変えずに、その横に読解標記(返り点や一・二点など)を附して読者に語順の変化や部分的な読音を提示する一種便利な解読法である。それゆえ、日本人が訓読の際に自分が外国語を読んでいると感じさせなくしてしまう。荻生徂徠は漢文訓読法の廃除を主張した時に、訓読による漢学の日本化という急所を鋭敏に掴んでいたが、彼は一貫して漢学の文脈の中で問題を考えていたので、

7) 青木正児「漢文直読論」、出所は『支那学』第一巻第五号、1921年1月。『全集』第二巻所収、334頁。

8) 青木正児「漢文直読論」、『全集』第二巻所収、338-339頁。



その翻訳理論の目指した目標は決して現代的意味における民族的・国家的な言語観念ではなかった<sup>9)</sup>。一方、明治維新による近代的国家の建設や、日清戦争、日露戦争の勝利が作り出した同時代の中国に対する軽蔑に伴い、特に近代的大学教育を受けた青木には、国家や民族という意識が深く定着しており、それゆえ、漢学の訓読みによる読解方法に攻撃を加えることが青木の国民国家と民族言語の自覚を示していた。自己を相対化することを欠いた自己中心主義という旧来漢学の学問的立場と一線を画し、青木はシノロジーの研究法に倣い、中国語を異質な言語と見なし、漢学が生き残りの依りどころとしていた漢文訓読の廃棄に着手し、漢文を中国語のテキストとして直読する旗印を掲げていたのである。この日中両国言語への自覚は青木の「新支那学」に根本的学術方法論として位置づけるべきである。

この意図から言えば、青木の論文掲載が延期された理由は、漢学者への揶揄という表面的なことにとどまらず、漢学を千年以上にわたり存続させていた訓読法を断ち切ろうとした主張も大きく関わっていたのであろう。したがって、京大の支那学がまだ完全に確立していなかった当時、1880年に「改正教育令」による儒教道德の復活を図って増設された修身科の漢文教員が、青木を漢学陣営の内部からの叛逆者と見做すのも無理はなかろう。翻って言うと、青木は全国的規模の漢文関係者と強靱な思想的粘着力を持っていた漢学に立ち向かい、泣いて馬謖を斬る覚悟をもって、あえて訓読の弊害を説き、直読を勧めたのであった。

また、青木の論文に述べている三点目の訓読の弊害については彼自身が切実に味わった本音とも言える。『支那学』の影響力を高めるために創刊号を北京大学の胡適に進呈したことを皮切りに、青木は処女作『金冬心之芸術』（1920年）などの多くの書籍を送っている。この著作を精読した胡適は、第五章「詩文」の句読の切り方「六六水窓、通扇底微風」を「六六水窓通、扇底微風」に直している。この是正に強く刺激された青木は、1920年11月28日付の胡適宛の手紙で、「我們日本人的読書法、把中国文牽強日本の文法、迂迴環読、字音也是千年以還軋訛的読音（中略）我的誤読、雖然全据我的浅学、而尚一壁相被惑於這個偶像了、慚愧慚愧。我們應該廢棄這個偶像、学今日的中国音読法、否則我們的読書力、進歩不可企及：這是日本支那学者流的改進第一步。我常持此論而還沒有遑实行」<sup>10)</sup>と返信している。千年以上受け継がれてきた日本人の「偶像」たる独特な訓読法を廃し、中国語の発音で直読する方法を学ぶべきだという意気込みを伝え、これこそが「日本支那学者流的改進第一步」であるという認識を明確に示している。

さらに、訓読を廃棄し、直下音読の採用を力説した青木は、標準音を中国の如何なる地方に取るかの問題にも論及している。その第一案は北京音に準ずるべきだが、その発音には入声が入っていないため、宋代までしか遡れないというものであった。四声の区分ができないこと、音楽的韻律を味わうに不十分であることを挙げながら、その次善の策としてより古い漢音か呉音に準ずるべきと提言している。

9) 孫歌「日本漢学の臨界点」（原田勝正編『「国民」形成における統合と隔離』所収、日本経済評論社、2002年）、94-95頁。

10) 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）、28頁。

過渡時代に於ける第二代としては従来の漢音呉音何れかに拠るの外はあるまい。(中略) 吾々は古来伝へ来つた漢音若くは呉音によつて支那古文を読むとも差支は無い筈だ。只支那音に比して遜色あるは、四声の別が明らかに発音出来ない点だ。入声の韻「k」「t」のみが明瞭なばかりで、同じ入声でも「f」の音は仮名遣ひに名残を留むるに過ぎぬ。陽(平) 養(上) 漾(去) 葉(入)の間に何等発音上の区別は見出されぬ。かくては詩に最も必要な音律的妙味は如何しても会得することが出来ない。思想方面の研究には差支無しとしても、言語の音楽的美感をも併せ見る必要のある純文学の場合には遺憾至極と云はねばならぬ。(それにしても詩の句調や脚韻の美感だけは享樂出来るから訓読に勝ること数等だ。) 此缺点を除いては在来の漢音呉音による音読法も、かつがつ支那音読に近き効果を収めることが出来るかも知れぬ。<sup>11)</sup>

しかしながら、この伝統的漢学と決別を宣言する檄文からは、えぐり出された訓読の弊害ないし漢学日本化の致命傷の議論を評価するとともに、その蔽い隠しがたい性急さも見て取れる。訓読法を完全に否定しようとした青木のこの論文には、立論材料として用いた荻生徂徠と雨森芳洲の原意を十分に理解し得なかった部分や勝手に改作した部分も見受けられた。

先に述べたように、青木は「本邦支那学改革の第一歩」の冒頭部分に徂徠の「題言十則」の第五則の一部分を翻訳した後、以下のような言及を加えている。

徂徠の説は愧し乍ら現代に在つても尚ほ我国支那学研究法革新の第一歩たるを失はぬ。徂徠は右の理想説を一步譲つて第二等の案を出している。それは——併し支那語は世に未だたいして流布してゐないから、寒村の不便な人々の為にと割引したものであるが——和訓の素読を十分にやらせてくだくだしい解釈に依らず、読書百遍意自ら通ずる的方法を以てす可きを説いてある。それは兎も角、吾が漢文読書界の現状が未だ徂徠の所謂「寒村」の状態に在るのは如何にも残念だ。吾々は今やさびれた「寒村」から文化燦然たる「都会」へと進まねばならぬ。

この一文に示されている「徂徠は右の理想説を一步譲つて第二等の案を出している」から見れば、その続きの部分は明らかに徂徠の提出した第二案を曲解したものである。徂徠の第二案と対比することで、その齟齬を見つけ出したい。

然崎陽之学、世未甚流布。故又為寒郷無縁者、定為第二等法。先随例授以四書小学孝經五經文選類、教以此方読法、時時間択其中極易解者一二語、随分俚言解説、使其自得、一日間不過一二次。切勿説章旨及道德性命之理。大抵人心、喜開通、惡閉塞。雖蒙生、日但誦全無分曉語、必生厭想、惰氣乘之。僅得可解者、輒生勇躍。由是精進。且其一二零細、後來合湊、必為自用力也。及五經皆畢、既自得力、乃授以史漢有和訓者、使其自読、副以字書、備其考索。

(訓読文) 然れども崎陽の学は、世、未だ甚しくは流布せず。故に又た寒郷の縁無き者の為に、定

11) 青木正児「漢文直読論」、『全集』第二巻所収、340-341頁。

めて第二等の法を為さん。先づ例に随つて授くるに四書小学孝經五經文選の類を以てし、教ふるに此の方の読法を以てす。時時間々其の中の極めて解し易き者、一二語を択び、分に随つて俚言もて解説し、其をして自得せしむ。一日の間、一二次に過ぎず。切に章旨及び道德性命の理を説く勿れ。大抵、人心、開通を喜び、閉塞を惡む。蒙生と雖も、日々但だ全く分曉無き語を誦せば、必ず厭想を生じ、惰氣之に乗ず。僅かに解す可き者を得なば、輒ち勇躍を生じ、是に由り精進す。且つ其の一二の零細は、後來合湊して、必ず自ら力を用ゐると為らん。五經の皆畢るに及んで、既に自ら力を得なば、乃ち授くるに史漢の和訓有る者を以てし、其をして自ら読ましめ、副ふるに字書を以てし、其の考索に備ふ。

「最良の策」は崎陽（長崎）の唐通事のような場合に実施できる方法なので、そのような環境に恵まれない「寒郷」の学習者に対しては「第二等法」を講ずるべきだと徂徠は言う。すなわち先ずは四書五經などの古典を「此方読法」を以て教えて、次は『史記』『漢書』の「有和訓者」（訓点がついているもの）をテキストとして字書を引きながら自力で読めるようにするという教授法である。唐音直読法を理想的とするものの、その実施の困難さに鑑みて已むを得ず訓読法を採用するという判断を、徂徠は下したのであった。唐通事と接する機会に恵まれない「寒郷無縁者」にとって、むしろ訓読は漢籍の解説に一種の得策たるを失わない。しかし、青木はこの「第二等法」を「くだくだしい解釈に依らず、読書百遍意自ら通ずる的方法」と正反対に理解している。この牽強付会な論拠がまさに性急さを露呈しているのであった。

また、漢文直読の論点を裏付けるために、青木は徂徠と同時代の雨森芳洲の唐音直読に言及しているが、実際には雨森芳洲は『橘窓茶話』や弟子宛の書簡の中で、訓読を廃止して音読を普及させることの困難さを何度も繰り返して語っている。芳洲自身は黙読の際に訓読を併用し、漢文の解説や作成の際に、むしろ音読が弊害をもたらすと打ち明けている<sup>12)</sup>。例えば、次の一文から黙読の際には訓読を積極的に推奨する雨森の見地が窺える。

凡会音読者、積勤爛熟則不反不直之間、自可解曉文義。或有問者、余必答之曰、我今不仮上下成読、非誑也。然平居默思書義、則不免乎仍旧以反言求之。是未曾變為唐人也。然此非所病也、韓人亦如此耳。

（訓読文）凡そ音読を会する者は、積勤爛熟すれば則ち不反不直の間に、自ら解く文義を曉る可し。或は問ふ者有り、余必ず之答へて曰く、我今上下を仮らずして読を成すは、誑すに非ざるなり。然れども平居黙して書義を思ふには、則ち旧に仍りて反言を以て之を求むるを免れず。是れ未だ曾つて變じて唐人と為らざるなり。然れども此れ病とする所に非ざるなり、韓人も亦た此の如きのみ。<sup>13)</sup>

12) 池澤一郎「日本近世における漢文直読（中国語音読）の挫折—雨森芳洲の桂洲宛て書簡と「音読要訣抄」—」（『早稲田大学文学研究科紀要』第65号、2020年3月）、162-163頁。

13) 雨森芳洲著、関西大学東西学術研究所「日中文化交流の研究」歴史班編『芳洲文書 雨森芳洲全書二』（関西大学東

雨森は音読熟達者の漢文読解法を「不反不直之間」と定義しており、普段黙読の際に、自分も「反言」すなわち訓読を通じて文法構造や語彙の意義を吟味していると率直に語っている。一方で、「漢籍の支那音直読説は徂徠の後を受けて門人太宰春台が合槌を打ち、其後、徂徠学派の人々の持論として主張されたが彼等と別に単独に其の説を唱へたのは徂徠と同時の雨森芳洲であつた。彼は支那語・朝鮮語を能くした。其の随筆たる『橘窓茶話』中所々に其の説が見えている。」「近世の学者中にも支那音をよくして直読してゐた人がをりをりある。水戸の今井小四郎（事は雨森芳洲の『橘窓茶話』に見ゆ）帰化僧独立に師事した高玄岱（先哲叢談）等は明に支那音直読をしてゐた徴がある。雨森芳洲も其一人であつたらしい、其門人に教ふるにさへ唐音直読を以てしたと『橘窓茶話』に自記してゐる」<sup>14)</sup>と上述引用文の出典先である『橘窓茶話』の中で幾度も触れていることから、青木がこの書物を熟読したことが分かる。『橘窓茶話』の中にある今井小四郎に該当する部分を調べてみると以下の記述が見られる。

今井小四郎従幼親炙朱之瑜、後為水戸府文学、深通唐音、做文敏捷。少年時、問其弟子曰、四郎読書専用唐音耶。答曰、固用唐音、訓読亦不廢、意者此乃学唐人中之傑然者也。韓人亦是如此、唯恨我等学唐之人、不能如韓人之用其国音直読之也。究竟韓人亦不能變為唐人、何況我人乎。

（訓読文）今井小四郎幼き従り朱之瑜に親炙す。後に水戸府の文学と為り、深く唐音に通じ、文を做ること敏捷なり。少年の時、其の弟子に問ひて曰く、四郎書を読むに専ら唐音を用いたるや、と。答へて曰く、固より唐音を用いたりも、訓読も亦た廢さず、意ふに此れ乃ち唐人を学ぶ中の傑然たる者なり。韓人も亦た是れ此の如し。唯だ恨むらくは我等唐を学ぶの人、韓人の其の国音を用いて之を直読するが如くなること能はざるなり。究竟韓人も亦た變じて唐人と為る能はず、何ぞ況んや我が人をや。

雨森が少年時代に今井の弟子へ「四郎読書専用唐音耶」と質問したところ、唐音を固より駆使しているとともに、訓読もまた廢していないとの返答があった。青木は「支那音直読」を主張する今井の半面しか言及しないことによって、「訓読亦不廢」の側面を意図的に隠したのではなかろうか。

しかし、この青木の主張は漢学者からの攻撃を受けただけではなく、『支那学』の庇護者であった内藤湖南の不評をも招いた。そのためか、論考「劉知遠諸宮調」（1932年）に引用した白話文「昨日箇向莊裏鷹走犬。引着諸僕打獵為戲」では返り点や一・二点を付して伝統の訓読法を使っている。当時激越な口調で漢文直読を叫んだ青木であったが、その主張を貫徹しきれなかったのである。ゆえに、1970年に小川環樹はこれについて、「『漢文直読論』は、簡明直截であるが、この問題の要点を言いつくしてある。この説は四十年前において矯激の論と聞こえたに違いない。そして今日に至ってもなお我が国のシナ学者の全面的支持は得られないままである」<sup>15)</sup>と青木の主張を評価する一方で、残存されている漢文直読の根強い日本の漢学風土を再提起している。

西学術研究所資料集刊11-2、関西大学出版・広報部、1980年）、125頁。

14) 青木正児「漢文直読論」、『全集』第二卷所収、335、338頁。

15) 小川環樹「自由不羈の精神」、『全集』第二卷所収、605頁。



### 三、「日本への土産」を更なる推進へ——狩野からバトンタッチした敦煌研究

1906年に東大への対抗意識を強く持ちながら創設された京都帝国大学文科大学はフランスのシノロジーを導入し、新しい学風を打ち立てようとしていた。そんなさなかに、敦煌文書を発見したことが東大を超越し、ひいては世界的な学術レベルに比肩しようとする狩野たちの抱負を実現可能にした。1907年3月にイギリスの探検家スタインが敦煌文書の発見者である王道士より大量の文書を買取り、そして、翌年2月にはフランスのペリオが同地に到着し、数千巻の古写本を持ち去っている。さらに、1909年9月にハノイ極東学院から派遣され、書籍を購入するために再び中国にやって来たペリオは、入手した数十点の写本を彼の歓迎会の来会者に見せている。これらの出来事は忽ち東洋学界に旋風を巻き起こした。

新資料に極めて敏感に反応した狩野たちは北京の羅振玉から古写本の写真を送ってもらい、同年11月に京都府立図書館で開催された史学研究会第二回大会で展覧した<sup>16)</sup>。狩野は当日展覧された『老子西昇化胡経』（零本）につき説明に当たった。後漢末から三国時代にかけて仏教が広く民間に流布し始めて以来、仏教徒と道士はともに自らの優位性を主張した。西晋の王浮は仏陀を老子の生まれ変わりとする偽経『老子化胡経』を書き、逆に仏教徒は老子を釈迦の弟子とする偽経『老子大権菩薩経』を作るなど対立が激化していった。668年には唐の高宗が『老子化胡経』の審議を宮中で両者に対決させたことで、この論争は最高潮に達し、結果として道教側が敗北したため、全ての『老子化胡経』は焼棄を命ぜられている。このような背景から、この敦煌の零本は仏教と道教との源流関係を明確化する上で極めて貴重な史料であった。この講演の記録として残された「敦煌出土老子化胡経に就きて」では、「此の経文には、老子が仏となりたることはなきが如し。又此の経文の中には、蘇隣国末摩尼と称するの説あり、一体末摩尼教が支那に入りしは、何時の頃なるか能く分らざれども、唐より以前の事とは思はれず。（中略）余思ふ、老子と仏との関係によりて、時代の新古を極むること出来るにあらずや。即ち唐の頃になりては、道教も依然として（以下闕文）」<sup>17)</sup>と、問題の解決に至らなかったが、その代わりに新たに重大な学術問題を提起することとなった。

この展覧会の翌年（1910）、敦煌に残された経巻がすべて北京に運ばれたという情報が伝わってくると、京都帝国大学文科大学では遂に狩野、内藤湖南、富岡謙蔵、小川琢治、濱田耕作に北京に派遣し、その調査に当たらせることとなった。この前後五十日間にわたった調査は、残されたものがほとんど仏典ばかりなので、期待していたような材料が見当たらずに終わったが、敦煌研究への情熱はかえって一層燃え立っていくところになった。

1911年10月には、狩野らの斡旋を受け、羅振玉・王国維が辛亥革命のために京都へ避難した。これにより、敦煌学を含む学術的交流が頻繁に行われるようになった。翌年の9月には、スタインとペリオによって持ち去られた敦煌古文書を調査するために、狩野は一年間のヨーロッパ留学に出発したのだが、その途中、ロシア帝国のベテルブルクでコズロフ（1863-1935）が黒水城（今の内蒙古の西部にある遺跡）

16) このあたりの事情は神田喜一郎「狩野先生と敦煌古書」（『敦煌学五十年』所収、後に『神田喜一郎全集』第九巻収録、株式会社同朋舎出版、1984年）、350-369頁。

17) 狩野直喜「敦煌出土老子化胡経に就きて」（『支那学文叢』所収、みすず書房、1973年）、389頁。

で発見した西夏国（1038-1227）の古書を閲覧する機会を得た。これについては、同年10月20日付で文科大学同僚宛の書簡に以下のように報じられている。

前便に申上候コヅロフ甘肅の発掘は、学術上の価値より申候へば、分量は少なけれども敦煌と匹敵すべきものと被思申候。西夏語掌中字彙、西夏文字経卷、唐契大方広華嚴經、北宋契本列子断片、宋契呂觀文進注莊子、雜劇零本（これは一寸寓目したるのみにて断言は出来不申れども何となく宋契ならば、それこそ海内の孤本元曲の源流に一大光明を放つもの也。惜しきことには紙破損多し）宋契広韻の断片、至正の年号ある書翰など、我輩敦煌党には涎の流るるものにて（後略）<sup>18)</sup>

狩野が寓目した資料は時間的に敦煌古書よりやや遅れていたとはいえ、宋板の「珍の珍なるもの」が少なくないので、「我輩敦煌党には涎の流るるもの」のであった。その中にあった「断言は出来」ない「雜劇零本」に対する「海内の孤本元曲の源流に一大光明を放つもの也」という嘆賞に注目しておきたい。1928年の狩野の還暦祝賀会では、当時の京都帝国大学文学部の教師ニコライ・ネフスキー氏の斡旋により、レニングラード大学教授からこの零本を写真に収めた画像が贈られている。さらに狩野はこの貴重な資料を青木に託してその解説を命じている。これが現存最古の諸宮調（歌唱を伴う語り物）として知られる中国俗文学史上の至宝「劉知遠諸宮調」であった<sup>19)</sup>。この資料の欠如（全本十二回のうちに七回散逸）や同類資料の不足のために青木は四年間にわたって研究し続けることを余儀なくされ、ついには『支那学』第六卷第二号（1932年4月）に「劉知遠諸宮調考」という精緻な考証を発表した。

14世紀初めに成立した金の董解元の『諸宮調西廂記』（董西廂とも呼ばれる）が現存する唯一の諸宮調の完本であるのだが、これと元代初期に成立した王伯成の『天寶遺事諸宮調』（原文散逸。ただし、明清時代の楽譜にその曲牌と曲文の引用が残る）とを、この「劉知遠諸宮調考」は手掛かりにしている。第一に宮調（調子）の借用状況、第二に套法<sup>20)</sup>の構造、第三に尾声句格（最後に演奏される歌詞の組み立て方法）という三つの角度から『劉知遠諸宮調』の構造を分析した結果、「因て『劉知遠』を以て最古の作と推定する」に至ったのである。以上の形式に関する考察に留まらず、青木は内容に関する検討も加えている。この劉知遠の立身物語にまつわる『新編五代史平話』（軍談を主要な演目とする講談の内容を筆録したもの）のうち『漢史平話』と、元末明初の南曲『白兔記』（作者・成立年未詳）とを、人物や場所の設定、筋書の出入りなどから分析し、以下のように結論づけている。

18) 神田喜一郎「狩野先生と敦煌古書」（『神田喜一郎全集』第九卷所収、同朋舎出版、1984年）、356頁。

19) 青木は「劉知遠諸宮調考」ではその執筆のきっかけについて、「本書は露国レニングラード学士院の所蔵に係る世界的孤本である。往年吾師狩野君山先生が歐洲視察の途次、同所で一見して稀世の珍とされたものである。後先生の還暦祝賀会に際し、当時京都帝国大学文学部講師たりしネフスキー氏の尽力と、レニングラード大学教授、学会員アレキシェフ氏の厚意とにより、同教授から特に其写真を撮影して贈られた、当時先生自ら之を研究して世に発表せられる心組で居られたが、多忙の爲果せられず、遂に之を不肖に命ぜられた。乃ち影片を拝借して複写し、暇日之を読んで大体の見当はつけたが、さて作の年代論定一事に阻まれて遂に久しく之を高閣に束ねるに至つた」『全集』（第二卷所収、445頁）と、執筆背景を説明している。

20) 套法とは宮調を同じくする数曲からなる短い套数（組曲）を同一の押韻の歌詞で歌い、このような套数を多数連ね、間に語りを入れて長編を構成していく仕組みである。

『劉知遠』諸宮調は直接もしくは間接に後世の戯曲に影響せりと思はれる点が少くない。故に此書の発見は啻に諸宮調として最も原始的典型的体例を示す新資料として文学史上に光彩を放つのみならず、尚且つ其内容に於ても劉知遠と李三娘の事を主題とせる元明戯曲の由来する所を考ふるに方つて、『五代史平話』以上に尊重せらるべきである。其曲辞は古質素朴で文学的手腕は到底董解元が『西廂』の足許にも寄り付けない。<sup>21)</sup>

この結論は狩野の断言した「元曲の源流に一大光明を放つもの」を、構造や内容をほかの作品と入念に比較することによって実証しただけではなかった。『劉知遠諸宮調』が董解元の『西廂記』の芸術水準には及ばずとも、『劉知遠諸宮調』を粉本にして作られた『五代史平話』よりは尊重されるべきだと青木は指摘している。

話を再び狩野の敦煌文献調査に戻す。狩野は北京からロシアを経由してパリに到着してから、一年有余の期間に、スイス、イタリア、オーストリア、ドイツ、ベルギー、オランダ、イギリスなど各国を精力的に駆け巡った。その主要な活動は敦煌文書の調査や学者との面会などであった。その多忙な一端は1913年1月22日付の文科大学同僚宛の書簡から窺える。

毎日觀風の傍、例の敦煌遺書を閱覽致居大に興味を感じ申候。(中略) 小生の考へにては滞在中到底遺書の全体を見ること能はざれば、先づペリオ氏の作りたる目録を写し、それにつき小生直接関係あるものを見候考へにて、目録抄写に取懸り申候。(中略) やつと、十二月一パイ完成致し、これは日本への土産と存候。それから今月に至つて小生の面白く感じ候ものを選びて少しづつ見、又其中には一部を写取り候ものも有之、何さま千五百余通の事なれば、到底尽く見る訳には参り不申(中略) 陸徳明釈文尚書も亦面白く、これは一部抄写致置候。演義類の断片と宋雜劇の起原と思はれ候断片(時代は五代若しくは宋初ならん)も有之。毎日山陰道中を行くか如く応接に暇無之、其他に見物も致さねば相成不申、大に疲労仕候。<sup>22)</sup>

資料の膨大さと調査期限までの短さゆえ、狩野は自分の興味があった経学と俗文学を集中的に写し取るのが精いっぱい、仏典に取り組む余裕はなかったことが分かる。その成果は三冊のノートとして残されている。帰国後、1913年11月27日の支那学会において「敦煌発掘物視察談」と題する講演を行い、しばらく経った1916年1月に敦煌文学研究史上最初の論考とされる「支那俗文学史研究の材料」を発表し、その成果を続々と学界へ紹介している。この論考で狩野は以下のように述べている。

先年英国のスタイン氏、仏国のペリオ教授等が前後して敦煌の千仏洞より得た六朝より宋初にかけて鈔写された経籍、仏典、歴史、地理、文学に関する卷子万を以て数ふるうちに、些少ながら俗文学に属する鈔本がある。即ち雅俗折衷体若しくは口語体で書かれた散文若しくは韻文の小説が発

21) 青木正児「劉知遠諸宮調考」、『全集』第二卷所収、465頁。

22) 神田喜一郎「狩野先生と敦煌古書」(『神田喜一郎全集』第九卷所収、同朋舎出版、1984年)、361-364頁。

見された。私は往年英仏二京の博物館及び図書館で敦煌遺書の研究をなしたる所、偶然之を見て喜び禁ずる事能はず、乃ち其一部分を写して篋底に蔵して帰つた。(中略) 私が此鈔本に対して尤興味を感じずる理由は、それが唐末か五代に書かれたものであることで、換言すれば之によつて、唐末若しくは五代に元朝以後の俗文学の根芽が已に出来て居た事が分るからである。(中略) 従来の学者は、支那小説の起源を宋の時代として居た。(中略) 私は今少し年代を前に引き上げる必要があると思ふ。<sup>23)</sup>

狩野は自分の抄録した「唐太宗入冥記」「秋胡戲妻」「伍子胥変文」に基づいて、小説の起源を従来の宋代から唐代若しくは五代にまで繰り上げている。さらに、「孝子董永伝」「季布歌」を取り上げ、その形式からして、「彈詞といふものに酷似し」、「彈詞中、唱の部分は概して七言一句になつて居るやうだが、遺書中のものは総べて、毎句七言で恰も七言絶句を沢山積み重ねたやうな体裁である」<sup>24)</sup>と初歩的な判断を下している。この狩野の不確かな見解は青木の興味を大いにそそったのだが、「季布歌」の形式を彈詞に酷似とするには体例上の要件が欠けていたことから、のちに青木は以下の疑問を表明している。

我が師狩野直喜先生は往年西遊の砌、英国博物館で、スタイン氏が敦煌から持ち帰つた唐代の写本中から『孝子董永伝』『季布歌』二篇の断簡を指摘して、彈詞の先駆者とも見る可き重要な資料だとの意見を發表してゐられる。是がもし唱ひ物たる叙事詩であつてくれると、我が此の研究に甚だ有難いが、残念ながら、それが唱はれたか否かを確かむ可き手が、りは少しも無い。又詩体の上から見て多少俗調を帯びた拙い叙事詩を云ふの外、語り物の先駆たるを暗示する何物も無い。<sup>25)</sup>

「其後或る機会に之を先生に質したところ、先生のお答は「必ずしも語り物だと断言することは出来ないが、其歌詞の鄙俗なるより見れば、普通の叙事詩とは異つてゐるので、恐らく彈詞の類であらうと思ふ」と謂ふ意味のお言葉であつた」<sup>26)</sup>と、青木が回顧しているように、狩野からの回答が彼の探求心をいっそう刺激することとなった。この問題を解明するために、青木は「語り物の源流」(1921年7月)を執筆し、彈詞の起源と変遷の過程を大まかに考察している。

彈詞とは、明代中葉から蘇州などの江南都市を中心に行われ、琵琶や三弦などの伴奏による唱いと語りを交互に繰り返し、一人から四人の演者によって長編の物語が語られる一種の語り物文芸である。青木は彈詞の濫觴とされた平話(講釈師による歴史説話)の代表的作品である『五代平話』や『京本通俗小説』、董解元の『西廂記』、元曲『貨郎旦』などの文体特徴と構造から、語り物が唱い物と説話をルーツとすることについて検証しようとしたのだが、現存資料不足のために確固たる裏付けが見つかることができなかった。加えて、狩野は謄写の際に、「敦煌本が其の韻文のみを節録して置いたものか、抑も亦

23) 狩野直喜「支那俗文学史研究の材料」(初出は『芸文』第七年第三号、1916年3月。後に同氏の『支那学文叢』に収録、みすず書房、1973年)、254-255頁。

24) 狩野直喜「支那俗文学史研究の材料」(『支那学文叢』所収、みすず書房、1973年)、260頁。

25) 青木正児「語り物の源流」、初出は『支那学』第一卷第十二号、1921年8月。『全集』第二巻所収、131頁。

26) 青木正児「敦煌本佛曲三種に就いて」、初出は『支那学』第四巻第三号、1927年10月、論題は「敦煌遺書「目連縁起」「大目乾連冥間救母変文」及び「降魔変押座文」に就て」。後に『全集』第二巻に収録した際に改題、439頁。



原本は完全であつたのを狩野先生が抄録される時に散文を省略されたものであらうか。此の疑に対して余は最近書を寄せて先生に其の文体につき教を仰いだのであるが、何分十余年も前に、しかも数多き遺書の中に一見されたる事とて今記憶に残つてゐないとの御答であつた。因て今遽かに之を確かめる方便は無いが、然し『目連縁起』等の文の存在により、宗教的のもの以外にも当時民間に之に類する語り物風のものが行はれてゐたであらうと云ふことは想像し得られる」<sup>27)</sup>と述べ、狩野の抄録した敦煌資料が完全なものか否かを重要な要因と位置付けている。

この問題の解決は1927年9月に英仏両国留学から帰国した京大の後輩であり東北大の同僚でもあった岡崎文夫の新資料を待たねばならなかった。それが『目連縁起』『大目乾連冥間救母変文』『降魔変押座文』という首尾完全たる三篇の敦煌遺文であつた。これらの解説により、十年間も続いた青木の疑問は釈然と氷解した。青木は文体特徴と構造分析の方法を駆使し、『目連縁起』において、対話を記す際に「曰」「道」「説」などの動詞を用いていないことを見出した。これは、口演者の声色でその対話者の誰であるかを区別しうするためであり、それゆえに普通の小説記事文の書き方と異なるのだと推測したのである。また、この中で引用された人物の言葉に白話と韻文が交ざっている文体特徴が白と唱を連用する戯曲の様式に類似していると指摘している。さらに、「此体を以て宋元の平話・小説の類に比するに、韻文の運用法が異つてゐる。即ち平話の中間に挿入されたる韻文は単に叙述を修飾するの用を為すものであるが、此等三篇に用ひられたる韻文は散文と相俟つて叙述の一部を分担する重要な位置に立つてゐる事。是は後世の弾詞・鼓詞と極めて類似してゐる点で、其の説き且つ唱はれしものたるを想像せしむる点の一つである」<sup>28)</sup>から、これらの敦煌遺書が語り物だと青木は明確に断定したのであつた。こうして、狩野により提起された平話・小説の起源は五代まで遡り得るという見解を実証できたのであつた。

#### 四、戯曲研究——狩野の曲辞中心からより実証的なアプローチへ

論述の時間軸を1908年に戻す。この年の9月に、青木は一回生として京都帝国大学文科大学支那文学科に入学した。自由横溢の学風と草創期ゆえに日増しに充実する資料に恵まれた青木は正式に元曲研究の世界に入ってしまった。当時の様子について、青木自身以下のように振り返っている。

やがて研究室が開設されて、狩野先生が蒐輯に力められた戯曲関係の書が追々と書架に列べられた。いづれも初めて見る珍しいものばかりであつたが、其中でも『元曲選』『雍熙樂府』『嘯余譜』などは最も稀少本だと先生から承つた。そこで私は『西廂』を踏み段にして『元曲選』に攀上らうと研究室に通つた。先生から『北曲譜』『中原音韻』の利用法などにつき、個人的に色々御指導を受けた（後略）。<sup>29)</sup>

27) 青木正児「敦煌本佛曲三種に就いて」、『全集』第二卷所収、443頁。

28) 青木正児「敦煌本佛曲三種に就いて」、『全集』第二卷所収、442頁。

29) 青木正児「京都帝大教官時代の露伴先生」、『全集』第七卷所収、338頁。

また、三年生前期には、狩野の元曲選の特殊講義を受け、山田聖華堂により木版印刷された『寶娥冤』『漢宮秋』をテキストにして精読している。その読み方は『北曲譜』『中原音韻』に照らして曲文を正確に句読し、一言一句を忽諸にせずして意義を解釈せられる」ものであった。この精緻を極めた読曲方法に青木は大いに感服し、「もっとも読み方は（森槐南と幸田露伴は一著者注）狩野先生のように本式の正確なものではなかった。私も卒業まえの一年間、自分かつてに読んでおったけれど、よくわかりませんでした。また、譜を使って読むことも、よくはわからなかったけれども、狩野先生から教えてもらって、まねして、やったんです」<sup>30)</sup>と、狩野より元曲の手ほどきを受けたことを語るとともに、「我国の元曲研究は君山先生を鼻祖とする」とも憚らずに断言している。

しかし、注意すべきは上述に触れられた『北曲譜』『中原音韻』という二冊の韻書の性格である。元代の周德清が著した『北曲譜』は、南宋から元にかけての詞や曲など通俗文学の用韻に基づき19韻に大別した上で、さらに陰平、陽平、上、去の四声に分け同音字をまとめて配列した韻書で、後世の戯曲創作や音韻研究に重要な影響を与えている。一方、後者は明代の朱権が著した詞曲評論書『中原音韻』は、元・明時代の北曲のスタイルや流派、評論などを主とする上巻と、宮調別に詳しく曲譜を載せた下巻によって構成されるものである。狩野は「支那の劇には<sup>うた</sup>唱を重しとす。唱が分からねば面白味の十中の八を減ず」、「兎も角、劇の内にて唱と<sup>セリフ</sup>白と孰れが大切なるかと言へば、唱を大切とす」<sup>31)</sup>などのように曲辞こそが元曲鑑賞の要だと繰り返し強調していた。これは戯曲を「読む戯曲」と捉え、その音楽性や構造特徴などを顧慮せずに伝統的な詩文鑑賞の域から脱却しきれない欠点だと言わざるを得ない。青木は恩師のこの不足を明確に指摘しなかったが、三度の中国行きで上演された演劇を観た実体験に基づき、より科学的な分析で明清の戯曲を総合的に論じることになる。

1911年の春、青木は狩野からの「一方ならぬ御世話になつて」、『元曲選』『録鬼簿』『楽譜伝声』を基本資料として「元曲の研究」を論題に卒業論文を提出した。この論文の終章には「燕楽二十八調考」という斬新な論考が置かれている。この論考は1923年に完成された『楽律遡源』とともに、膨大な古典文献の整理を通じて、さらには西洋の音楽理論の導入をも通じて古典楽律を論じる画期的なものであった。

隋唐の時期に、西域から移入された「変宮」（宮より半音低い音）、「変徴」（徴より半音低い音）が雅楽の五声（宮・商・角・徴・羽）に加わってはじめて、七音階即ち西洋音楽にいう一オクターブの音階が形成された。青木はまず五声の起源を論じた後、それが十二律へ発展した経緯までつぶさに説明している。

五声は古くから存在していたが、新楽器を作るために標準音律を定める必要が生じてきた。笛を代表とする管楽器は長さへの試行錯誤を経て、三分損益法<sup>32)</sup>という手法が考案された。これはただ耳によっ

30) 「学問の思い出 青木正児博士」（東方学会編『東方学回想Ⅲ』・学問の思い出（1）に所収、刀水書房、2000年）、165頁。

31) 狩野直喜『支那小説戯曲史』（みすず書房、1992年）、174、176頁。

32) 「三分損益法」は古代の中国で考案された音階を得る方法である。『史記』25巻「律書第三」に「律数九九八十一以為宮、三分去一、五十四以為徴、三分益一、七十二以為商、三分去一、四十八以為羽、三分益一、六十四以為角」とあり、『管子』第58篇「地員」の中にも解説がある。これについて青木は、「或る基本となる律の長さを三分して一を損ず（減ず）れば、当該の律から順に（即ち上行）数へて第八番目に当る律の長さだ出て来る。次に此の新たに

て協和するか否かを判断することにより発見された手法で、ギリシア数学家ピタゴラス（紀元前570年頃－前496年頃）により実証された「ピタゴラス音律」より早く発見されたものである。「ピタゴラス音律」とは、音階の全ての音と音程を周波数比3:2の純正な完全五度の連続から導出する音律である。青木はこの「三分損益法」が科学的であることを西洋の音楽理論で以下のように解説している（図1）。

音程「五度」の関係に立つ二音の震動数の比例は二と三の比である、故に円周相等しき律管に於て五度の関係に立つ二音の律長は三と二の比であるべきである。（律長の比は震動数の比に反比例す）是則ち「三分損一」法の生るゝ所以である。（中略）次に音程「四度」の関係に立つ二音の震動数の比例は三と四の比である、前と同様に此の関係に立つ二音の律長は四と三の比であるべきである。是即ち「三分益一」法の生るゝ所以である。（中略）音響学上の理論として、二音の震動数の比が簡単であればある程、其の二音が一致する部分が多くなる、即ちよく調和して耳に響くのである。其の意味からすれば「八度」は一と二の比で最もよく調和し、「五度」之に次ぎ「四度」又之に次ぐ。（中略）かう考へると上古の支那人が「八度」「五度」「四度」の音程に逸早くも気付いて、之に因つて律を定むる原理を見出した事は極めて自然的な発達の径路である。<sup>33)</sup>

さらに音楽的知識の進歩につれて、この「三分損益法」を五回以上も繰り返したところ、第十二回目にて得た律の長さが第一管の半分（即ち一オクターブ高い音律）だと気づいたことで、一均（一オクターブ）の中に十二個の音律があることが証明できたのである。その生ずる順序は図2で示す。

また、青木の「燕楽二十八調考」には「A.C.Moule 氏の支那楽器に関する論文（*Journal N.C.B. of R. Asiatic Society*. vol. XXX IX.）中なる東西対音表を正しきものと認めて、之を借り来つて此の企に着手せんとす」と断り書きがあるのだが、このことから、狩野が上海留学中に入会した王立アジア協会北中国支部（North Chinese Branch of the Royal Asiatic Society、通称亜洲文会）の会報 *Journal of the North - China Branch of the Royal Asiatic Society* を青木が利用していたことが分かる。この論文“Chinese Musical Instruments”は1908年に出版された第39巻に掲載されており、中国の七音を西洋音楽の階名に当てはめることを試みた先駆的論考であった<sup>34)</sup>。作者の Arthur Christopher Moule（アーサー・クリストファー・ムール、1873-1957）は中国の杭州で生まれ、後にケンブリッジ大学で中国語の教授を務めた漢学者である。

青木はこの英語で書かれた論文のみならず、ドイツ語で書かれた音楽書籍も読んでいた。三味線やマンドリン、オカリナなどを嗜む青木は自身が、「少し音楽が好きで、楽器をいじっておりました。音楽の

---

出て来た律の長さを三分して一を益す（加ふ）れば、当該の律から逆に（即ち下行）数へて第六番目に当る律の長さが出て来たのである。（中略）此の法を交互に行ふ時は「三分損一」に対しては「順八」に当る律長が出、「三分益一」に対しては「逆六」に当る律長が出る。かくして十二律の長さが悉く得られる」と、詳しく説明している。

33) 青木正児「楽律遡源」、初出は『支那学』第三卷第八号、1924年7月。『全集』第二卷所収、66頁。

34) 五声は三分損益法に基づいて得られたもので、これは西洋のピタゴラス音律の原理と同一のものであるため、西洋音楽の音階との対応を示すことが可能となっている。五声の宮・商・角・徴・羽はそれぞれ西洋音楽階名のド、レ、ミ、ソ、ラに相当する。後に加えられた変宮と変徴はシとファに相当する。

理論を書いた本はないかと思って探したんですが、まだ、日本のそういう本は出ておられなかったようです。そこで丸善へ行ったら、ドイツ語で書いた、Sammelung Gessen ゲッセン叢書の中に一この本があったので、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。どのくらい合っているか知らぬけれども、とにかく結果は出てきた」<sup>35)</sup>と、終章を書き上げさせるために払った努力を語っている。ちなみに、青木は琵琶の各弦の音程関係を考察した際、北京大学音楽研究会刊行の『音楽雑誌』（第二巻第二号、1921年2月）に掲載されていた王露の『玉鶴琵琶譜』調法の図を引用している。

上述の音楽理論を踏まえて、青木は七声と十二律の各律間の音程を西洋の表記法と五線譜記音法を記すことも試みている（図3、図4、図5）。さらに、『淮南子』以来黄鐘の長さを9寸と規定している寸法を基準に、「三分損益法」の規則によってほかの十一律の長さを算出している（図6、各線の間隔は一律即ち西洋音楽の所謂半音を示す）。これらの基礎作業を整えてから、青木は戯曲の曲辞が歌われる際に伴って演奏される二十八調の生ずる原理を究明する段階に論を進めた。現存の資料にその原理の説明が残っていないために、青木は『隋書』音楽志、唐代の段安節の『楽府雜録』、『新唐書』楽志、北宋の沈括の『夢溪補筆談』、『宋史』楽志の中に記録された調名を、宮声七調、商声七調、角声七調、羽声七調の四種類に整理し、時代変遷による名称の異同を区別したうえで、二十八調は七声を宮、商、角、羽の四声にそれぞれ配列して得られた調名だという結論を導き出したのである。その推論は以下の通りである。

余私かに其の調名等より想像して之を察するに、例へば宮声七調は七声中に於ける宮の移動に伴ひ七種の異なる調を生ぜしものゝ如し。其の名称に中呂宮、南呂宮、黄鐘宮の如く十二律名の見ゆるものあるを幸ひ之を以て推せば、中呂宮とは中呂の律を基本音として之に宮を置き其上に所定の音階を作るなり、南呂宮は南呂の律に宮を置き、黄鐘宮は黄鐘に宮を置きて音階を作るなり。かく七声の各に宮を置きて所定の音階を作ることにより七種の調が得らるゝ道理なり。其余の七調も亦皆かくの如し。<sup>36)</sup>

また、青木は『中原音韻』『十三調』『南九宮譜』『輟耕録』『太和正音譜』などの曲譜を五線譜の表記法で全ての二十八調を表示している（図7はその中の正宮、越調、林鐘角、中呂調である）。

なぜ青木は、当時の漢学者や支那学者が取り扱わなかった西洋の音楽理論にこれほどまでに精力を注ぎ、さらにそれを中国古典戯曲研究の場に導入したのであろうか。それが彼の音楽好きの個人趣味に関わっていたのは言うまでもないことだが、彼の大いに推賞した明代の文人徐渭がかつて南曲への低い評価を正そうとする意図も含まれている。三回目の中国遊学で青木は紹興にある徐渭の旧居「青藤書屋」に足を運び、さらに杭州で徐渭の戯曲『玉簪記』の主人公と関係のある柳翠井を探訪したことがある。

35) 「学問の思い出 青木正児博士」（東方学会編『東方学回想Ⅲ』・学問の思い出（1）に所収、刀水書房、2000年）、166頁。

36) 青木正児「燕楽二十八調考」、『全集』第二巻所収、77-78頁。



徐渭の書画に対して青木は「彼の芸術はすべて己れを楽しみむる道楽で、決して人の為の玩弄物では無かつた」と絶賛しただけでなく、彼の戯曲理論著作『南詞叙録』に対し、「南北両曲の比較を明にしてある点は最も我党の好資料となる。彼の論では南曲より北曲を上に見てゐる、彼が南曲全盛の嘉靖期に在つて『四声猿』を物するに、時流に逆行して北曲の形を採用したのは其の持論を実行したのだ」<sup>37)</sup>と高く評価している。南曲発祥の地に身を置いた徐渭は、その異色作『四声猿』の中にあえて北曲の宮調を採用した理由として、「至南曲、又出北曲下一等」(南曲に至っては、北曲よりさらに下の等級にある)「宋元間の南曲は調子外れな鄙唄で北曲などと比較にならぬ低級音楽であつた」<sup>38)</sup>という見解を持っていた。青木はこの見解を上述した西洋の音楽理論によって科学的に検証したのである。

青木は北曲、南曲の伴奏楽器を切口として論証しており、前者では琵琶などの弦楽器を、後者では笛などの管楽器を主な研究対象としている。図3に示したように、北曲に使われている隋唐以来の七声はほぼ西洋の音階と同じ原理により成立したものであるが、その一方で、南曲は全音と半音との位置の関係が七声に合わず、さらに半音であるべき所に四分の一音が存在しているため、正統な北曲の宮調で演奏できなかったのである。これに関して、青木は上原六四郎の『俗楽旋律考』や伊沢修二の研究を引用し、宮調に合わない南曲は追分、馬子唄、子守唄、都々逸などの俗楽が正楽の音律に適っていないのに類似していると説いている。さらに、青木は、北曲、南曲のそれぞれの代表的な楽器である琵琶と笛の相違を西洋音楽の音階の角度から分析し、徐渭の論断に対して技術の方面から以下のように論証を展開している。

琵琶などは勘処が定まつて居て音律が固定されて居るので定律以外の旋律を弾ずるを得ないが、其処に行くと笛は重宝なもので穴の開け<sup>ぐあい</sup>工合と息の吹き込み工合とに加減すれば半音上げたり下げたり、乃至は四分の一音でも出せる、例へば尺八の譜に「メル」「カル」<sup>39)</sup>など、あるのが即ち其の類である。是を以て調子外れの南曲には笛が適当して、弦楽器は用ひ得られなかつたのであらう。近い例が追分の旋律そのまゝを三味線に弾くことは如何なる名手も不可能である、そこで三味線は之と全く無関係な別の旋律を弾いて拍子を合せ居るに過ぎない。都々逸の場合もさうだ、浪花節の合方も略ぼ同様だ。然るに尺八を以てする時は追分は美事に旋律そのまゝ、殆んど肉声と大差無く奏することが出来る、是れ管楽器が調子外れに田舎節を奏するに適するを証して余り有りであらう。南曲本来の音階は此の理から帰納推定し得られる。<sup>40)</sup>

青木は音楽が発達してきた道筋を進化論に基づくことで巨視的に論じ、「<sup>リズム</sup>節から<sup>メロディ</sup>旋律、<sup>ハーモニー</sup>旋律から<sup>ハーモニー</sup>諧音と

37) 青木正児「徐青藤の芸術」、『全集』第二巻所収、189頁。

38) 青木正児「梅郎と崑曲」、『全集』第二巻所収、103頁。

39) 尺八とは管の上端を斜めに削り取って作った歌口に直接唇を当てて吹く竹製の縦笛で、唐代初期に現われた雅楽器である。黄鐘律の長さ九寸の二倍、一尺八寸(約54.5センチ)を基本とする。「メル」「カル」とは尺八を吹き鳴らす際の技巧である。即ち演奏者が頭を上げたり下げたりすることによって管に入った気流の角度を変えさせ、ひいては音の高さと音色の変化を実現させる技巧である。

40) 青木正児「梅郎と崑曲」、『全集』第二巻所収、103-104頁。

向上して行くのが原則とすれば、板を尊ぶ南曲の価値は、弦を主とする北曲に比して節と旋律との対比を成すものである」<sup>41)</sup>と、南曲をリズム、北曲をメロディに擬え、後者を前者より進歩的な要素が備わったものであると解釈している。実はこの見解は青木が胡適に宛てた二通目の書簡（1920年10月26日）にも見られる。

我對於支那戲的将来的意見、很賛成先生們大家主張建設Prose Drama的議。文芸的散文化是世界文壇的風氣、我們不能夠逆航這個思潮、可是那些數百年間進化發達來的旧戲、也不是沒有價值。我不忍誅滅這個老東西。我的意思、要後來漸漸向上、把他到泰西 Opera 若 Music Drama 的地位——這是和那個 Prose Drama、自屬別種問題。中国和日本的音樂、視歐洲的未脫幼稚之域、他們的是 Harmonical、我們的是 Melodical、Harmonical 這一事、東洋先西洋既有了、那些唐朝的燕樂即是一当下唐樂傳來日本、現在我国存的所謂「雅樂」是其遺物——然而不能到完全發達遂衰亡了。這個不是很遺憾呢？将来東洋音樂的進路、当在 Harmony 的方面。<sup>42)</sup>

盛んに広がりつつある新文化運動において、青木は胡適たちが口語体で新劇を起こそうとする主張に賛成はしているものの、伝統的戯曲の価値を抹殺することなく、その旋律重視から西洋の和声重視へと転換させ、西洋の歌劇やミュージカルの地位にまで少しずつ向上させるべきだと考えていた。「東洋音樂の将来の進路はまさにハーモニーにある」とまで大胆に予言している。この書簡に注目すべきことは、「ハーモニーというものは東洋が西洋に先んじてありまして、かの唐代の燕樂はそれである」という東洋音樂への自負である。これはギリシアのピタゴラス音律より早く発見された「三分損益法」や完備した十二律を論じられた際と同様の矜持を、青木も現したのである。

進歩せる西樂現今の音律と雖も畢竟二千余年の昔支那人により見出されたる十二律以外に一步も出で無いのである。そして西樂は CDEFGAB の七音階を本として音律を定め、而して七音各の音程の關係が大部分一音の間隔なるも E と F 及び B と C の間は半音なるが故に、之等を半音階に平均する為には嬰（#）変（b）の二符を用ゐて半音上り若しくは半音下りの中間音律を出さねばならぬ。之に比すると支那音律の方がずっと統一的で簡便である。是れ十二律に対して吾々の大いに敬意を表さねばならぬ所以である。<sup>43)</sup>

青木が西洋の音樂理論を導入した理由が、宮調における南曲と北曲の差異を技術面から科学的に検証するためだったと仮定すれば、青木の『支那近世戯曲史』（1930年）、『元人雜劇序説』（1937年）に駆使されている戯曲の仕組みや筋立ての分析手法が伝統漢学と決別を告げたであろうし、狩野直喜を含む支

41) 青木正児「梅郎と崑曲」、『全集』第二卷所収、103頁。

42) 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）、25頁。

43) 青木正児「樂律遡源」、『全集』第二卷所収、60頁。

那学創始者のシノロジーの方法論への自覚も現われていたであろうが、しかし実際はそうではない。狩野の元曲研究がほぼ曲辞鑑賞の範囲に限定されていたのに対して、青木はそれを戯曲の形式と仕組みに拡大させ、さらに従来の研究者が研究対象から度外視された筋立ての波瀾曲折にまで研究視野に入れていたのである。

仕組み分析法とは宋、元、明、清時代の諸種の戯曲の仕組みを分析してその特徴や源流などを明らかにする方法である。例えば元の雜劇は一本を四折に分ち、各折が数句の詩語と口語の白から始まり、次いで主役が先に白を述べた後に唱に移るものであった。このように白と唱を繰り返して一折を終わらせるというのは通例をなしていた。また、一折の内に白と唱を繰り返す複雑さ、曲の構成法、唱い方の相違を比較し、元の雜劇が金の院本より進化を遂げていることを実証している。この仕組み分析法を駆使した青木だったからこそ、王国維により出された「明以後伝奇、無非喜劇、而元則有悲劇在其中」<sup>44)</sup>（明以後の伝奇は喜劇にほかならないが、而して元の雜劇の中に悲劇がある）という結論が論証できたのである。

戯文や伝奇（大体において戯文と同じであるが、規模上には戯文より大型長編の戯曲）は、「唱」に関する規則が雜劇と大きく異なる。雜劇では白も「唱」も担当する俳優が主役一人であるが、戯文や伝奇では登場する俳優全てが白も「唱」も担当する。複数の俳優が白も「唱」も担当することを青木は「複唱」と名づけ、これをさらに「独唱」「接唱」「同唱」「合唱」と分けている。これに関して青木は以下のように説明している（図8）。

「独唱」は一人にて一曲を唱ひ畢るなり。「接唱」は一人の唱ひたる後を承けて他人が唱ふことにして、つまり一曲を二人にて分担して唱ふなり。「同唱」は一曲を二人以上が同声に唱ふなり。「合唱」は一曲の上の幾句かを甲が唱ひ、下の兩三句を甲乙合唱し、更に之と同じ腔にして曲辞異れる上幾句かを乙が唱ひ、前と同じき下兩三句を甲乙合唱す。三人以上なる場合も亦之に準ず。而して合唱の処は同一文句を繰り返へして用ふこと、猶ほ洋樂の合唱の如し。此の外「接唱」と「合唱」とを併用するもの有り、余は之を「接合唱」と名づく。<sup>45)</sup>

ゆえに戯文の最後の一齣では「複唱」の形が多用されるので、換言すれば「唱」も担当する俳優が全員登場して劇を終わらせることが可能なのである。この戯文に厳守された「団円式」のフィナーレが王国維の言った「喜劇」に等しい。

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。雜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

44) 王国維『宋元戯曲史』（上海古籍出版社、2019年）、128頁。

45) 青木正児『支那近世戯曲史』、『全集』第三卷所収、49頁。

粹の悲劇の成立を見る。<sup>46)</sup>

この青木の論証の意義は王氏の見解を実証的な仕組み分析の方法を通じて成立させたことにある。この方法は狩野の手法に比べ大いに進歩したものであった。狩野は白居易の長編詩作「琵琶行」を脚色した明代の伝奇「青衫記」を論述した際に以下のように述べている。

初に白樂天が元微之と一緒に都に試験を受けに出る。其の時に妾の小蛮と樊素が旅装を調べ其の中に青衫を入れてやる。さうして都に行つて目出度試験に及第して官に就いて仕舞ふ。そこで元微之と劉禹錫に誘はれ、名高い興奴の家に行く。大体は同じであります。それから其の中には一寸戦争がある。何の為にかく作つたか分らぬけれども、場面を賑す為めに入れたものであらう。<sup>47)</sup>

めでたい一齣の後に突然戦争の一齣が挿入された原因を「場面を賑す為め」だと推測している。この推測の域を出なかった原因分析について、青木が数多の伝奇を読んだ後、それぞれの仕組みや俳優の役割、観劇者の視点から分析を加えたものを以下に挙げる。

中間各齣の配置法に至りては相対する両家、例へば男家と女家、旅先きと留守宅等の状態を交互に演出するを通例とし、更に其対偶の単調を破る為に滑稽場或は武場等挿演す。而して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。是れ看者をして飽かしめざる為なるは固りなれど、又各種の脚色をして各其特技を発揮せしめんと欲する配置上より来れるもの、如し。故に明人の文劇には往々劇としての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為に設けられ、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為の技巧に外ならず。而して武場を用ひざるの劇は滑稽場を以て之を調節することが多し。<sup>48)</sup>

このような仕組み分析はまさに『支那近世戯曲史』における学術としての近代性を保証したものである。書中に頻出された「最も趣有り」「草蛇灰線の妙有るに在り」のような文人的評論も見逃せないところとなっている。

## おわりに

本稿では京都支那学の第二世代学者であった青木正児を取り上げ、第一世代学者の狩野直喜から導かれた西洋のシノロジーの方法論を如何に継承し、「新支那学」にまで発展させたかを論じた。

46) 青木正児『支那近世戯曲史』、『全集』第三卷所収、54頁。

47) 狩野直喜「琵琶行を材料としたる支那戯曲に就いて」(『支那学文叢』、みすず書房、1973年)、237頁。

48) 青木正児『支那近世戯曲史』、『全集』第三卷所収、55頁。



京大に入った矢先に狩野の口から「ユイサイ・ユイサイ、チイ・ヂイア・フウ・ライ」（于思于思、棄甲復来）という発音を聞いた青木は、「驚嘆と感激とはたとしへなく、胸がわくわくするほど狂喜した」<sup>49)</sup>ほどに触発され、真摯に漢文訓読と向き合い、その弊害をえぐり出した。青木はシノロジーの研究法に倣い、中国語を異質な言語と見なし、旧来の漢学と一線を画す民族言語の自覚を示している。この日中両国言語への自覚は青木の支那学における根本的学術方法論として位置づけられるべきものである。つまり西洋のシノロジーを基準系として、伝統漢学に対する否定を通じて適切な言語手段で科学的な支那学を打ち立てる目的を実現しようとしたのである。

青木の「漢文直読」論に相前後する敦煌文書の発見は西洋のシノロジーを越え、京大の支那学を世界的な学術レベルに比肩させる機会を与えた。青木は狩野の蒐集した「雑劇零本」を十分に咀嚼し、現存最古の劉知遠諸宮調を発見するに至ったのである。さらに狩野がフランスで書き写した敦煌資料の語り物の性格を実証している。

さらに青木は西洋の音楽理論に照らし合わせ、中国の伝統的な音楽系統を西洋とリンクさせようとする先駆的な試みを企て、ひいては芸術上では南曲が北曲に及ばないという定評を西洋の音階理論で実証してみせた。加えて青木は曲辞鑑賞の範囲に限定された狩野の元曲研究を越え、戯曲の仕組みと筋立ての角度から王国維と狩野の残した問題も実証した。ここで注目すべきは、青木が多くの紙幅を惜しまずに、ギリシアのピタゴラスより百余年に発見された中国の三分損益法の科学性を検証した理由が、シノロジーに代表されている西洋の学術を乗り越えようとする学術的抱負を表明したかったからということである。これは彼の処女作『金冬心之芸術』（1920年）における古拙の芸術論をもってフランスのゴッホやゴーギャンなどの後期印象派に対抗しようとした狙いと通じている。このように青木により構築された新支那学の出発点はシノロジーに触発されたものであるが、その到達点はシノロジーを乗り越える意欲を示すものだったのである。

49) 青木正児「京都帝大教官時代の露伴先生」、『全集』第七卷所収、338頁。

十二律相生の順序		五声相生の順序	
(1)	黄鐘	宮	1
8	大呂		
(3)	太簇	商	3
10	夾鐘		
(5)	姑洗	角	5
12	仲呂		
7	蕤賓		
(2)	林鐘	徵	2
9	夷則		
(4)	南呂	羽	4
11	無射		
6	応鐘		

図 1

四度	五度	十二律	逆六	順八
	(1) ↓	黄鐘		(1) ↓
		大呂		2
(4)	2	太簇	(6)	3
3	3	夾鐘	5	4
		姑洗	4	5
2	4	仲呂	3	6
		蕤賓	2	7
(1) ↑	(5)	林鐘	(1) ↑	(8)
		夷則		
		南呂		
		無射		
		応鐘		

図 2

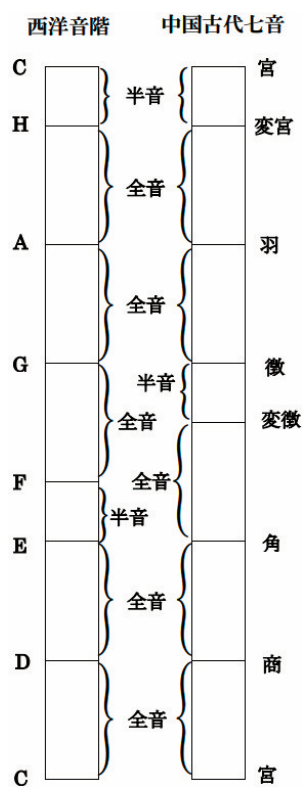


図 3

D	黄鐘
D#	大呂
E	太簇
F	夾鐘
F#	姑洗
G	仲呂
G#	蕤賓
A	林鐘
A#	夷則
B	南呂
C	無射
C#	応鐘

図 4

正宮 越調 林鐘角 中呂調

(独唱式)	甲○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○
(接唱式)	甲○○○○○○○○○○○○乙○○○○○○○○○○○○
(同唱式)	甲 <sub>乙</sub> ○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○
(合唱式)	甲○○○○○○○○○○○○○ <sub>甲</sub> 乙○○○○○○○○ 乙○○○○○○○○○○○○○ <sub>甲</sub> 乙○○○○○○○○
(接合唱式)	甲○○○○○○○○乙○○○○○○○ <sub>甲</sub> 乙○○○○○○○○

367

