

日本中國學會報 第六十九集  
二〇一七年十月七日 發行 拔刷

「全相平話」と繪解き藝能

廣澤裕介

# 「全相平話」と繪解き藝能

元代末期から明代初期に福建の建陽で刊行されたと考えられる「全相平話」は、當時の口語に基づくとされる文體で綴られた、荒唐無稽な内容を多く持つ歴史物語を五つ収める。

- 1 新刊全相平話武王伐紂書
- 2 新刊全相平話樂毅圖齊七國春秋後集
- 3 新刊全相秦併六國平話
- 4 新刊全相平話前漢書續集
- 5 至治新刊全相平話三國志

(各作品を『武王』『七國』『六國』『前漢』『三國』と稱す)

序文などがないので出版経緯は不明だが、版面の下部には物語の文字テキストを、上部には物語とほぼ合致する内容の圖像を載せる、上圖下文本である。その形状は明代中期以降に建陽地域で多く刊行された白話小説と同じように見え、また作品内容も『三國志演義』『封神演義』などと重なる点が多く、それらと結びつけられることで出版や白話小説の歴史上重要な位置にあるとされてきた。

その作品の成立については、内容が歴史に關わるので近世期に「講史」と呼ばれた口承藝能との關連が指摘され、またモンゴルのエリー

ト子弟が中國の歴史を學ぶ際の通俗的な作品とする意見<sup>1</sup>、近年では初期の白話小説とする見解も出されている。これら見解の變移は、平話とは何かという命題に明確な答えが出ていないことを背景としよう。「全相平話」とは何なのか。藝能の種本か、實演の書き起こしか、藝能作品のノベライズか、そもそもどのような藝能に基づいているのか。このような「全相平話」の本質に關わる問題において、検討の餘地があるのではないか。

小論は内閣文庫所藏の原本を調査した上で、上圖と下文が含む諸要素に注目し、圖像と文字テキストの基本的特徴を見ながら、兩者の緊密な關係を明らかにする。さらに同時代の各種上圖下文本と比較し、多くの共通點を有する日・中の繪卷や繪解きの研究成果を参照する。上圖と下文の關係性から「全相平話」が基づいた藝能の具體的な演じ方を復元し、「全相平話」とは何なのかを當時の出版文化を視野に入れながら論じてゆきたい。

なお小論でいう繪卷は、日本の繪卷と同じく物語を圖像で描いた卷子本の意で用いる。中國で卷子本を意味する用語は「畫卷」が一般的だが、山水畫卷のような文人個人の内面性を表出し、多分に藝術性を

有するそれと區別し、あくまでも物語を主題とするものをいう。主に繪解き藝能の實演で使われ、語り手の移動携帯に適して、演藝施設、街角等での見世物として使用されるものを想定している。

一 圖像の特徴と類似資料との比較

前述のように、「全相平話」は圖像と文字テキストを一つの版面の中に上下に収める。元代以降の出版物で、圖像と文字テキストをあわせ持つものはさまざまなジャンルで多様な収録形態で見ることができ、上圖下文以上に両者が緊密な関係にあるものはない。

本章では、まず圖像を構成する諸要素を確認し、成立時期の近い上圖下文の諸本と比較し、その特徴や共通点を考えたい。

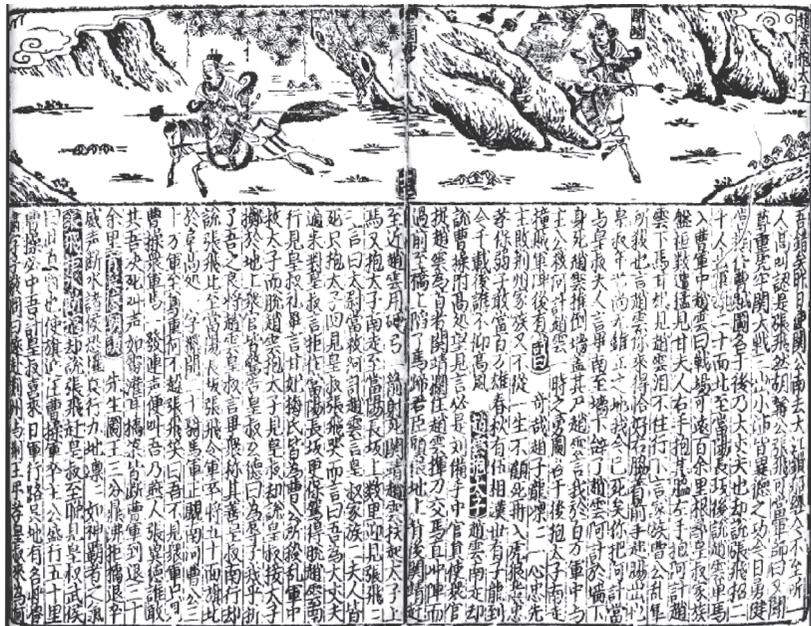
一 一 「全相平話」圖像の四つの特徴

まず『三國』巻中の第十三葉を例に、「全相平話」の圖像が含む諸要素を見てゆく。(圖版1参照)

版面の上部およそ三分の一のスペースに圖像が、下部の三分の二に文字テキストがある。「全相平話」の原本は、現在は線装であるが、本来は胡蝶装であった。よって、その圖像は、圖版1のように紙面上部の左右に広がる、一目で全貌が視野におさまる形であった。以下に、繪柄を説明しながら、主な特徴を述べる。

まず、横には長い、縦には少々窮屈な横長畫面である。この横長が特徴であり、圖版1の圖像はそれを活かしているのだが、縦六センチメートルしかない畫面には表現できないものもある。たとえば人物の傍らに高樓や城壁を描くとき、そこに實景に近い高低差を表現することは難しく、また奥ゆきを要する繪柄も苦手である。その一方で、横に広がる空間をもちあます場合もあり、それらの缺點を抱えながら

【圖版1】



は、岩陰から軍隊が出現する様を描き、馬上の人物の右上に「關靖」とキャプションがある。人物の近くに四角い小枠を用いて

も、この畫面を用いている。

畫面の右端には概ね四角い小枠があり、圖像全體を短い一文で説明する。これが圖像全體を説明するキャプションとなり、この葉では「趙雲抱太子」と記す。

畫面の右半分では「關靖」

達」「黃忠」などと人物名を記すことがしばしばあり、また繪柄の一部になって「劉」「于禁」と記す旗、「虎牢關」「荊州城」と地名を記す扁額なども描かれ、これらも實質的にキャプションであり、さまざまな形で文字が繪柄を説明する。左半分は、別の馬上の男が畫面の右から左へと進む繪柄で、その腹前には男兒が描かれる。左右合わせると、阿斗を抱えた趙雲が馬に乗って、關靖が率いる軍勢から逃げる「趙雲抱太子」の繪柄となる。『三國志演義』では「長坂坡」の場面に重なる一枚である。

圖版1は「全相平話」の圖像の主な特徴を備えており、ここで再度確認しておく、次の四つになる。①横長の畫面、②人物などの動きが基本的に右側から左側へ向かう、③圖像全體(場面)を説明するキャプションがある、④人物や地名を説明するキャプションが入ることがある。これらを確認した上で、「全相平話」と成立が同時期、あるいは少し時代が下がる三つの資料と比較してみたい。

#### 一・二 同時代の上圖下文資料との比較

ここでは、「全相平話」と成立時期が近い上圖下文本を参考に、それらの特徴と「全相平話」との共通点を明らかにしてゆく。<sup>4)</sup>

(ア)元刊『新刊全相成齋孝經直解』

林秀一氏舊藏、胡蝶装の上圖下文本、いわゆる『孝經直解』である。<sup>5)</sup> 今文『孝經』十八章に對應する十五の圖像を付ける。圖像は「全相平話」と同様に胡蝶装の版面上部に廣がり、左右で一圖となる。その獨特な文字テキストに關しては、モンゴル語直譯體、「漢兒言語」など意見が分かれるが、その口語性は諸説が一様に認める。<sup>6)</sup>

繪柄に關して古原宏伸氏や宮紀子氏は、臺灣故宮博物院が所藏する趙孟頫筆の畫卷に由來すると認める。つまりこの上圖下文の圖像

は、『孝經』の内容を描いた畫卷に端を發し、その系譜を引いている。『孝經直解』の成立も元代とされており、「全相平話」との形態の類似を指摘する聲は多い。<sup>8)</sup> その圖像が畫卷に基づくのであれば、「全相平話」の圖像の由來にも示唆を與えよう。

(イ)『新刊大字魁本全相參增奇妙註釋西廂記』

明弘治刊、中國古典戲曲『西廂記』の現存最初期の版本で、弘治本と通稱される。戲曲なので白話作品に屬す。極めて希有な圖像を持つ上圖下文本で、金文京氏はその形状を四つのタイプに分類する。<sup>10)</sup>

「全相平話」や『孝經直解』と同じ一葉一圖(Aタイプ)が多數あるほか、一葉半以上の複數葉で一圖となるDタイプも多い。後者には、卷二の「紅承夫人命請生飲酒」圖(三葉半相當)、卷五の「鄭恆扣紅、紅答鄭恆」圖(四葉相當)等があり、これらに相當する文字テキストは、室内にいる登場人物の唱や會話が續き、その間に注釋のような「釋義」を含むので、下文の長大化に従って上圖も極端な横長になったようだ。氏の計算では本文全一二九葉の中に二十三例を數える。

これらの圖像の成立に關して、刊記では「重寫繪圖」と語る。つまりこの版本の前に圖像のある先行本が存在し、それを参考にして作畫されたことになる。金氏はAタイプの來源を「それ以前の胡蝶装形式のものを繼承したとも考えられる」と説き、さらにDタイプを「卷物のD」「これだと卷物でなければ全畫面を見ることはできず」と述べて繪卷(畫卷)との關係を見ているようだ。また「鄭恆扣紅、紅答鄭恆」圖に「靜謐の中に一種の安らぎと一抹の寂しさのある獨特の情感を醸し出す」という。Dタイプの多くは建築美や庭園美、自然美を具えて、文人の手になる山水畫卷を彷彿とさせ、横長畫面とそこに描かれる内容、雰囲気から、繪卷や畫卷を想起するのは不自然ではない。<sup>11)</sup>

その数の多さも、原圖が卷子本であれば説明がつくし、少なくとも畫家はその横長畫面に繪卷のイメージを重ねて描いただろう。

なおこの刊記では「唱與圖應」「唱與圖合」と、唱と圖像が對應することを強調する。唱はむろん文字で記され、圖像と掛け離れないよう調整したとアピールする姿に注意しておきたい。

(ウ)『佛說目連救母經』

佛教説話「目連救母」の物語を内容とする、上圖下文の卷子本(以下、『救母經』と略す)。現存本は室町期の日本刊本だが、刊記には元代の寧波で刊行されたものが底本だという。京都金光寺所藏の現在には非公開資料だが、宮次男氏や砂岡(鈴木)和子氏、田仲一成氏によつて書影や論考等が公表されている。それらによれば、折子本用の版木で刷つた版面を横に貼り合わせた卷子本とされている。

その文字テキストを砂岡氏は「全體は平易簡明な口語佛典」として、語彙や語法の分析から近世漢語の成熟期に位置すると見る。吉川良和氏もその中の對話すなわち口語表現の多用に着目し、變文等の藝能を吸収した宋代戯曲の影響を想定している。またその文字テキストを受け継ぐ本が現在も發行されているとの報告もあり、時代を越える通俗性が明らかになっている。さらに砂岡氏は「變文に原初付録していたと考えられる繪解き用圖卷も本巻上繪に似ていたのだろうか」と、この卷子本に繪卷や繪解きの影を見ている。かりに上圖下文の卷子本から下文を取り除き、上圖だけとなつたらそれは繪卷にほかならない。

もう一つ注意すべきは、この圖像にもさまざまなキャプションが付くことである。目連や青提夫人などの人物名、洹河や劍樹地獄などの地名、また繪柄の一部となつて地名を示す「王舍城」「寶鉢羅庵」、場面を説明する「羅卜出往外國處」「放生」「目連得見娘處」など、まさ

に「全相平話」の圖像の特徴③④に重なる。さらに興味深いのは、場面説明のキャプションとほぼ同一の字句が本文テキストにも見いだせる点である。文字テキストとその内容の視覚化ともいえる圖像が上下に配され、キャプションを目印に照合しやすくなっている。

三つの資料はいずれも上圖下文であり、文字テキストの口語性、畫卷との關連が指摘されるなどの共通点があり、また「全相平話」との類似も確認できる。特に「全相平話」の圖像が持つ四つの特徴を、各資料が多く有する点には注意すべきだろう。

なお、成化年間刊行の「成化說唱詞話」の『花關索傳』も上圖下文の白話作品であり、圖像のキャプションや、後述の韻文系陰刻など、数多くの類似を持つ。ただ、筆者はここでの比較対象としては適當でないと考えている。その理由は、まず圖像の一部が半葉一圖となり、それらは後世に普及する包背裝・線裝を意識したように見え、弘治本『西廂記』の一部(Cタイプ)も同じ形ではあるが、圖像の多様な収録形態を試したかにみえるそれとは同列にはなるまい。また「説唱」とはどのような藝能だったのか、圖像や繪卷などとの關係も明らかでない。そして、汪慶正氏が指摘した圖像の「全相平話」との類似は、『花關索傳』出版時にそれを直接にまねた可能性を思わせ、もし直接的な影響があるとすれば、多様な作品・ジャンルにまたがる上圖下文本の共通点や特徴を探ろうとする比較においては、關係が近すぎよう。よつて、『花關索傳』と「全相平話」の圖像の比較は、また別の形ですべきだと考えている。

従來の上記三資料に關する研究は「全相平話」との類似を個別に説いてきたが、相互に参照することで元末明初の上圖下文本の共通性が明らかになる。これは「全相平話」の圖像の成立だけでなく、この時

代の「平話」とは何か、上圖下文はどうして生まれたかという問題にも及ぼう。

ここで日本の繪卷に目を轉じると、「全相平話」の圖像の四つの特徴を共有する作例が少なからず見られ、繪卷の研究分野ではこれらの要素が注目されて久しい。その成果を参照しながら、二章で①②を、三章で③④を文字テキストに見えるいくつかの問題とあわせて考察してゆく。

## 二 圖像の特徴①②と鑑賞法について

### 二一 横長畫面の左行性とその逆行の効果

圖像の中の人物等が右から左に移行する繪柄は、横長畫面を持つ「全相平話」の最も数の多い、基本的な描き方となっている。

縦書きの文字テキストを読む際の視線の動きが右端の行から左端へと向かつてゆくように、圖像の中の人物など全體の動きも右から左へ向かうことで、繪の中の物語がスムーズに進んでいる印象をもたらす。日本の繪卷研究では「繪卷の左行性」と説明され、繪卷の横長畫面の最も基本的な特徴とされる。<sup>18)</sup>

その基本的な特徴を逆手にとるのが、人物等が左から右に向かう右向の繪柄である。これは鑑賞者の視線の動きに對向・逆行する形になり、突進・急迫などの印象を付加し、『三國』では張飛や關羽の猛烈な突撃を表現する際に使われる。その代表例「關羽斬蔡陽」(圖版2)を見る前に、繪卷の基本的な鑑賞法を確認しておきたい。

繪卷は二本の軸を肩幅程度に開き、繪柄(場面)を一つずつ開いて鑑賞する。右手に持つ軸を固定し、左手の軸を左に動かして卷を開くと、新たな繪柄が出現する。そして、開かれた繪柄は順次右軸で巻き

とる。巻きとつて左右の軸が接したあと、兩軸とも右側にずらし、再度左軸を左に動かして開くと、次の繪柄が左軸から出現する。

圖版2を繪卷に見立てて考えると、左軸を開きはじめてたところで、まず右に進む魏の兵士、次に何かに追われるような表情を浮かべた蔡陽が馬に乗って右へ向かう繪柄が現れる。さらに開くと蔡陽を追撃する關羽が颯爽と現れ、その迫力が效果的に傳わる。

### 【圖版2】

右側に描かれた繪柄とより左にある繪柄の出現に自ずとタイムラグがあるので、それを利用した獨特の演出が可能になる。この圖像は、いわゆる「ページをめくる」と一瞬で全景が目に見える胡蝶装よりも、繪卷にあつてこそ躍動する。繪柄は紙面の同じ場所に同じ形象で固定されるが、繪卷自體が動くことで秘めていた生動を見せる。

### 二一二 異時同圖の圖像と文字テキスト

次に「全相平話」にしばしば見られる異時同圖(異場同圖)の圖像について考えたい。

異時同圖は、關連性の強いいくつかの場面を一つの圖像の中に混在させて描くものである。<sup>19)</sup> 場面と場面の境界は、何も描かれない一定の空間、樹木、山嶽、門壁、雲霞、主題の周圍にいる人物の視線等で示される。これも中國の畫卷、日本の繪卷に常見され、まず『武王』の「七尾狐換妲己神魂」を例に考えたい。

#### a 『武王』「七尾狐換妲己神魂」

圖版3を見ると右側四分の三は、故恩縣の宿場

で、華州太守蘇護が故恩州太守蘇顔の接待を受ける様子を描く。左側四分の一は、蘇護の娘妲己の寢所に九尾の狐が現れ、その神魂を入れ換える場面である。蘇護と蘇顔が宴席についている間に、娘の妲己が狐妖の魔力によつて妖艶な姿に變化するという、二つの場面(繪柄)を一枚に収める。場面の境界には、立ち上がる煙のような意匠が施され、狐妖出現の前兆「狂風」を視覚化する。文字テキストは以下のとおり。

至夜於館驛中安下了、有故恩州太守蘇顔前來管待蘇護、邀入衙中置宴。有驛中女子、容儀端麗、去燈燭之下。夜至二更之後、半夜子時、忽有狂風起。人困睡著不覺、已無一人。只有一隻九尾金毛狐子、遂入大驛中、見佳人濃睡、去女子鼻中吸了三魂七魄和氣、一身骨髓、盡皆吸了。(夜になつて役人宿舍に落ち着くと、故恩州太守蘇顔がやつてきて蘇護をもてなし、役所で宴會を催した。宿舍には娘がおり、そのすがたはまことに美しく、燈の側に行きます。二更を過ぎた真夜中、突然狂風が起る。人々はぐつすりと眠り、誰も〔あたりに〕おりません。一匹の九尾金毛狐がおりまして、そのまま宿舍に紛れ込み、佳人が熟睡しているのを見ると、娘の鼻先に近づき三魂七魄和氣を吸い取り、體中の骨髓をすつかり吸いとつた。)

文字テキストも蘇顔の宴席が先(右)、九尾の狐の出現が後(左)になる。ここで、この中にたびたび現れる「有」字に注目すると、「有故恩州太守蘇顔前來管待蘇護」や「有驛中女子、容儀端麗」など風變わりなつかい方をしている。特に「有驛中女子」は「驛中有女子」の誤文に見えるが、原文のままなら存現文と見るべきか。「驛中女子」が存在・出現するとは、どういうことか。そこで圖像を見ると、「有」字に導かれる「管待」「女子」「狂風」などがいずれも繪柄とな

【圖版3】



つている。これはそれぞれの繪柄が圖像の中に存在・出現することを意味するものではないか。そうだとすれば、ここには異時同圖ならではの圖像の見せ方、操作法があつたと考えられる。

この圖像は最初に蘇顔の宴席の繪柄のみを開いて、一旦開くのをやめる。そして「忽有狂風起」を語りだすところで風煙の繪柄を開き、さらに「有驛中女子、容儀端麗」のところで全體を開くか、もしくは「只有一隻九尾金毛狐子」に合わせて妖狐の繪柄を、「見佳人濃睡」に合わせて妲己の繪柄を開くのではないか。この異時同圖の圖像は全體を一度に開かず、文字テキストに合わせて段階的に開き、それによつて憎むべき妖狐の闖入、密室での抗い難い妖力、希代の妖婦誕生の衝動的瞬間を効果的に表現し、物語への興味を増幅させるのだろう。これこそは、物語と圖像に一層の表現力を加える繪巻ならではの演出なのである。この場面の文字テキストは、繪巻の中の個々の繪柄と連動して、(ここにその○○が描かれております)と鑑賞者にその出現・存在を強調し、もつたいつけて繪巻を開き、または指し示しながら、語つたのではないだろうか。

b 『三國』 「赤壁鏖兵」

左行性を有する異時同圖の例として、もう一つ『三國』の「赤壁鏖兵（赤壁のおおいくさ）」（圖版4）を見たい。

右端に圖像全體のキャプション「赤壁鏖兵」があり、その左に第一場面として、陸上で風を起すまじないをする諸葛。その左上に「孔明祭風」というキャプション。その左に風に吹かれる樹木。中央に、第二場面として、船上で火炎を發して左へ向かう黄蓋。その左上に「黄蓋放火」というキャプション。その左にうねる炎。さらに左には第三場面として、炎に炙られる「曹操」軍旗と兵士。これら三つの場面を一つの圖像で描く。樹木と火炎が場面の境界となり、しかも柳と美しい樹木の枝は左斜め下になびいて、諸葛が起こした風が黄蓋のいる中央に向かって吹いていることを視覚化し、燃えさかる炎も左におられ諸葛の風の到達を表現する。どちらもただの境界ではなく、物語の一部となつて繪の内容を効果的に傳える。そのような細かい演出があり、一畫面中に三つの場面、のちの魏吳蜀の三陣營の軍師や武将が配置され、風水火が右から左へと一つの流れを作り出している。

これに對應する文字テキストを確認しておこう。行論の都合上、語られる人物とその動作行動をアルファベット（A諸葛、B黄蓋、C周瑜、D魏の將兵、E曹操、X詩）と數字で表し、また丸括弧内に概説を加える。A1前後數日、説諸葛北靠江岸築土高臺。（諸葛が高臺を築く）  
B1後三日、卻説黄蓋多裝糧草、外有三隻船。（黄蓋が船に糧草を積載する）

C1當日、周瑜數十個官人、引水軍都奔夏口城外。（周瑜が十名の土官と水軍を連れて夏口城外に移動）

B2黄蓋船至夏口。（黄蓋の船が夏口に着く）

「全相平話」と繪解き藝能

D1〔E/B〕人告曹操、黄蓋將糧草以赴其寨。（曹操に黄蓋の接近が傳わる）

E1曹操笑而迎。（曹操が笑つて迎え入れる）

A2後説軍師度量衆軍到夏口、諸葛上臺、望見西北火起。却説諸葛披著黄衣、披頭跣足、左手提劍、叩牙作法、其風大發。（諸葛が夏口の動靜を推し量り、道術で風を起す）

X詩曰、赤壁鏖兵自古雄、時人皆恁畏周公。天知鼎足三分後、盡在區區黄蓋忠。（插入詩）

A3却説武侯過江到夏口。（諸葛が渡江して夏口に行く）

E2曹操船上高叫。「吾死矣。」（曹操が絶叫）

D2衆軍曰「皆是蔣幹。」衆官亂刀剉蔣幹爲萬段。（魏の將兵が蔣幹を殺す）  
描寫對象の轉換がめまぐるしく、複數の人物が入れ替わり立ち替わりそれぞれの行動を起す内容である。カットを短く切り替えながら、同じ場所にはいない人々の行動の逐次性、連動性をあらわす映像表現のような文字テキストである。特記すべきは、A2で諸葛の動きを語り、續くXで黄蓋を稱える詩を唱い、またA3で諸葛の動きを語つて、續くE2では曹操が絶望を叫ぶ展開である。これをあくまで「文章」と見れば、話題の切り替えが激しく、まとまりを缺いて讀みづらい。特にA3とE2のつながりは、物語の展開としても、登場人物の行動としても突發的で、状況説明が不十分に見える。

二・三 繪解きにおける「赤壁鏖兵」の操作

ところが、この場面が繪解き藝能をもとにしていたとすると、「七尾狐換姐已神魂」と同様に獨特な演じ方があつたと想像される。

この文字テキストに當初から圖像が付いており、説話人がその傍らで指や棒で繪柄を指し示しながら各人物の行動を逐一説明したなら、

【圖版4】



物語の理解に大きな障害は起こるまい。むしろ時系列に沿って短いカットで切り替わるほうが、スピード感や緊張感が高まる。説話人の音聲と繪卷、そしてその中を動き回る指や棒があつたとき、この場面は本來の娯樂性に近づくだらう。

さらに繪卷自體の操作が加わり、それは少なくとも四つの段階があつたと考えられる（E1以前の内容は圖像にはないので、ここでは省略）。

■ 第一段階（左軸を開く）…

A2を語りながら、第一場面を開く。圖像でも、音聲でも、諸葛が高臺に登り、「赤壁鏖兵」の幕開けである。境界の柳がわずかに見えたら（キャプション「孔明祭風」が目印か）、左軸を開くのを止める。

■ 第二段階（左軸を開く）…

A2末尾の「其風大發」を語るに合わせて、柳の全體をゆつくりと開いてから、一気に第二場面を開き、火炎のところで開くのを止める（キャプション「黄蓋放火」が目印か）。畫面では風を起こす諸葛と船上の黄蓋の二場面が並び、そこで詩Xを唱える（第一句の「赤壁鏖兵」は、陰刻表示<sup>20</sup>。第二句末を「周公」（周瑜）とするのは、初句末「雄」、第四句末「忠」と押韻するため、周瑜よりも一命を

賭した黄蓋の愚直と忠誠をクローズアップする内容は第二場面の繪柄に合致する。

■ 第三段階（右軸で巻き取る）…

A3で、諸葛が夏口に行く。右軸で第一場面を巻き取ると諸葛が畫面上から姿を消す。結果、第二場面のみが開かれた状態になる。この一連の語りで夏口は四度（C1、B2、A2、A3）登場するが、圖像には夏口は描かれていないことに注意したい。圖像中に描かれない人物の行動を口頭のみで説明する場合や、登場人物が畫面上から畫面に描かれていない場所に移動したという際の、人物の畫面上の不在をいう象徴的な地名として機能している。畫面上にない夏口に行つたということは、諸葛が畫面から消えることを意味していよう。

■ 第四段階（左軸を開く）…

畫面では第二場面に加えて、第三場面を開き、中央の黄蓋の船とそれが放つ火炎、火炎に逃げ出す魏軍の連動を示す。E2で説話人は「吾死矣（もうおわりだああ！）」と聴衆が驚くほどの大音量で絶叫する。なぜなら、宋代におこなわれた語り物藝能に關する記事に、觀客の少年たちが「曹操が負けたと聞くと『やったー』と叫ぶ<sup>21</sup>」とあり、曹操の危機と絶望は鑑賞者の快樂に直結する。曹操の直前の行動E1「笑」（半ば勝利を確信した笑い）との落差がその快樂を増幅させる。第二場面のみ状態から、炎に焼かれ逃げる魏軍が畫面に加わり、この視覚的な説明があれば、口頭であれ、文字であれ、もはや論理は不要である。むしろ、くだくだしい説明を省いた唐突に過ぎる曹操の絶叫によつて、「赤壁鏖兵」のクライマックスは完成する。

この「赤壁鏖兵」の文字テキストに關して、先行研究は意味が通じがたい、奇妙で不完全な文章と論じてきた<sup>22</sup>。その主な理由は、A3が

XとE2の間にあるため、魏軍惨敗のプロセスが切斷されるからだろう。しかし、鑑賞者が目にする畫面の動きを考えてみると、A3によって諸葛が畫面から消えることで、黄蓋の奮闘と魏軍惨敗の兩場面だけが視界に残り、この一段のクライマックスとして視覚的に最適な状態になる。「文章」の流れを切斷するA3は、畫面が語る物語のためであり、「文章」の理屈であるのではない。

つまり、この文字テキストは、わたしたちが馴染んでいる「文章」とは異質なのである。わたしたちが馴染んでいる「文章」とは、それ自身が直接に意味、論理、物語などの抽象を傳達する自立的な存在である（と思いついでいる）。だが、これが繪解きのような視覚素材と説話人の音聲、各々の操作と演技が噛み合つて初めて完成するのであれば、そこから音聲テキストだけを抽出して文字に寫し取つても、その文字の連なりだけで全體を復元するのは無理があろう。この文字の連なりは、そもそも「文章」ではなく、そのみで意味や内容などを完結させるものではないのだから。それを「文章」と見なし、讀んでしまうことで、不完全で意味がとらえにくいという評價になるのではないか。

本章では、繪巻に見える左行性と異時同圖が「全相平話」の圖像でも確認され、その異時同圖の圖像については繪巻の段階的な開閉操作があつたと考えられ、それに相應する文字テキストの不可解さについても繪解きの實演の音聲テキストと見ることで理解できると論じた。つまり、「全相平話」の一部の場面では、派手なジェスチャーで繪柄を指し示し、繪巻の左軸と右軸を巧みに動かし、歌つたり大聲で叫んだり、複雑なプロセスを手儀際よくこなす説話人が必要であり、それらの操作を理解することで、「全相平話」はようやくその眞の姿を出

現させるだろう。

### 三 圖像のキャプションと 文字テキストの陰刻表示

本章では、上圖（圖像）にあるキャプションについて、下文（文字テキスト）に見える陰刻表示とあわせて考えながら、前章でもとりあげた圖像の操作性について論じてみたい。

#### 三-1 文字テキストの陰刻表示

版面下部にある文字テキストはおおむね陽刻で表示されるが、とさおり陰刻で表示されるものがある。圖版1では「詩曰」「趙雲抱太子」「有翼德廟讚」「張飛拒水斷橋」の四つが確認できる。文字テキストの大部分を占める陽刻に對して、陰刻という異なる彫版をする以上、陽刻とは異なる意味や機能を持つと豫想される。

「詩曰」と「有翼德廟讚」は韻文に關わり、「詩曰」ではそのすぐ下に一字分の空格をはさんで、五言の詩句が續く。これらの陰刻は直後に提示される韻文のジャンルや個別のタイトルを表示し、そのほかに「書曰」「疏曰」「詔曰」など文語（的な）テキストを導くこともある。つまり白話による「地の文」とは性質の異なるテキスト部分を提示するものと考えられる。この種の陰刻は、『前漢』を除く四作品に確認でき、これをかりに韻文系陰刻と稱する。

一方、「趙雲抱太子」と「張飛拒水斷橋」については、前者は同じ葉の圖像のキャプションの文字と完全に一致し、後者は次葉の圖像のキャプション「張飛拒軍斷橋」とほぼ同じになっている。陰刻の前や後には、その内容に相當するエピソードがあつて、陰刻は圖像と物語を結ぶ役割があるようだ。この種の陰刻は『七國』と『三國』のみに

見え、これを圖像系陰刻と稱する。

このほか『七國』『六國』では、齊、燕、秦などの國名がしばしば陰刻表示になり、韻文系や圖像系の傾向とは異なっている。

右のように、陰刻表示はおよそ三つに分けられ、次節では圖像系陰刻について考えてゆく。

### 三二 圖像のキャプションと圖像系陰刻

ここでは、圖像の特徴③圖像全體を説明するキャプションと『七國』『三國』に見られる圖像系陰刻の關係について考えたい。これについては王旭川氏や後藤裕也氏が注目し、王氏は陰刻の内容と圖像のキャプションは本來一致する關係だったろう（從陰文與平話插圖圖文的關係看來、…則插圖中圖文內容應陰文內容一致）とし、後藤氏は『七國』の「圖題と小題は相當の一致度を見せる」、また「全相平話」全體として小題と圖題との間には、やはり何らかの關係があったと考えてよい」と述べる。『七國』『三國』の巻中の兩者の對應關係は下表のようになる。

『七國』巻中の文字テキストの中に圖像系陰刻は二十二個あり、それに對し圖像は十四面ある。兩者の關係を見ると、圖像十四面のキャプションに對して、第十三葉以外のすべてに、それに重なる内容の陰刻を見出すことができ、高い比率で對應している。しかも對應する陰刻の位置は、ほ

【表】

『七國』巻中			
葉	圖像キャプション	畫像系陰刻	對應
1	樂毅破齊	樂毅破齊	1 葉圖
		齊王出走	3 葉圖
2	燕王入齊報仇	燕王入齊報仇	2 葉圖
3	齊王出走		
4	樂毅會淖齒擒齊王	楚送淖齒擒齊王	
		樂毅會淖齒破齊	4 葉右
		淖齒捉齊王	4 葉左
		樂毅令石丙殺齊王	
5	固存太子哭齊王	齊臣王蠆自經死	
		固存太子哭齊王	5 葉圖
6	孫子反間燕王	青龍景■固存太子	
		孫子下山	
7	燕王詔回樂毅	孫子反間燕王	6 葉圖
		召回樂毅	
8	王孫賈射殺淖齒	燕王詔樂毅回兵	7 葉圖
		立齊襄王	
9	田單火牛■兵	王孫賈殺淖齒	8 葉圖
		田單火牛陣破燕兵	9 葉圖
10	齊襄王歸臨淄城	齊襄王歸臨淄城	10 葉圖
		燕王再請樂毅圖齊	
11	樂毅再圖齊	孫子歸齊國	
		樂毅再圖齊	11 葉圖
12	孫子說樂毅	孫子說樂毅	12 葉圖
13	石丙追孫子	孫子與樂毅鬪陣	14 葉圖
14	孫樂（鬪）陣	袁達戰石丙	卷下 1 葉圖

『三國』巻中			
葉	圖像キャプション	畫像系陰刻	對應
1	漢獻帝宣玄德關張		
2	曹操勸吉平	曹操勸吉平	2 葉右圖
		關公襲車胄	2 葉左圖
3	趙雲見玄德	張雲相見	3 葉圖
4	關公刺顏良	關公刺顏良	4 葉圖
5	曹公贈雲長袍		
6	雲長千里獨行	曹公贈袍	5 葉圖
		關公千里獨行	6 葉圖
7	關公斬蔡陽	關公斬蔡陽	7 葉圖
8	古城聚義	古城聚義	8 葉圖
9	先主跳澶溪		
10	三顧孔明	三調諸葛	10 葉圖
		諸葛出庵	11 葉圖
11	孔明下山	軍師使計	
12	玄德哭荊王墓		
13	趙雲抱太子	趙雲抱太子	13 葉圖
		張飛拒水斷橋	14 葉圖
14	張飛拒橋退卒		
15	孔明殺書使		
16	魯肅引孔明說周瑜	曹操拜蔣幹為師	
17	黃蓋詐降蔣幹		
18	赤壁鏖兵	赤壁鏖兵	18 葉圖
19	玄德黃鶴樓私遁	孔明祭風	
		黃蓋放火	
20	曹璋射周瑜		
21	孔明班師入荊州		
22	吳夫人欲殺玄德	吳夫人回面	23 葉圖
23	吳夫人回面		

とんど圖像と同じ葉か前後の葉にある。

『三國』巻中では、圖像系陰刻は十六個あり、圖像は二十四面、兩者が重なるものは十四組である。前中盤は兩者が重なることが多いのに對し、十四葉以降の十葉でわずかに二組しか重ならない。そもそも十四葉以降に圖像系は三つしかなく、圖像に相應するエピソードを文字テキストに具えながら、陰刻表示が少なくなっている。こうした偏在は、おそらく制作上の問題が関わっているのだろう。

圖像のキャプションと圖像系の關係を『七國』『三國』の全體を見てもみると、圖像はあるがキャプションに合う陰刻がない不對應、あるいは陰刻はあるがそれに合う圖像がない不對應も確認される。ただ、對應關係にあるものが相當数あることから、基本的には陰刻表示を付けて下文を上圖に對應させようと企圖したが、作品や巻の中でうまくゆかなかったところも多くできてしまったのだろう。後藤氏は『七國』を『三國』と對比し、「少なくとも體裁の上では『三國志平話』より高い完成度を誇ると言えよう」と評している。

### 三―三 陰刻表示の役割と繪解き臺本

圖像のキャプションと、文字テキストの中でひときわ目立つ陰刻表示の内容が合致するのは、前述の『救母經』および弘治本『西廂記』における上圖と下文よりも、さらに密接な關係を築こうとした形跡だろう。『救母經』の圖像には、人物や場面などを説明するキャプションがあり、本文テキストはそれと重なる内容の文言を含む。特に地獄巡り「遊諸地獄」の場面は、上圖と下文の位置が上下にびたりと噛み合い、鑑賞者の耳と目が一體になる仕掛けになっている。下文に陰刻表示がないのは、文字テキストの分量が『七國』『三國』ほど大量でないからか、あるいは原刻の成立から何度も覆刻が行われ、その間に

陰刻の刻字作業が省かれたからだろう。

また前述のように弘治本『西廂記』の刊記は「唱與圖應」「唱與圖合」といつて、圖像と唱（を表示する文字テキスト）が合致していることをアピールする。これこそは白話作品の出版物としての理想型、すなわち圖像と文字テキストの合致が重視されたことを伝えるものだろう。一定の長さを持つ作品では、兩者の合致・對應を示す明瞭な表示方法が必要になる。

これに照らせば、『三國』の巻中に見られる圖像系陰刻の「趙雲抱太子」や「張飛拒水斷橋」は、對應する上圖圖像と連動し、文字テキストを口頭で語る (telling) ときには圖像を觀衆に「示せ」という指示、それが繪卷であれば繪卷を廣げよという指示となる。そして、讀む (reading) ときには圖像を見よという指示になるだろう。

つまり『七國』や『三國』に見える圖像系陰刻とは、語り手である説話人が物語 (文字テキスト) に該當する圖像中の場面や人物を指や棒で指示するタイミングを、陽刻の中で發見しやすいように表示した標識なのである。その説話人の指示によつて鑑賞者は音聲で傳達される物語を圖像でも確認し、また説話人は圖像に導かれながら音聲として物語を紡ぎだす。聴覺と視覺の二つの傳達手段を要する藝能にとつて、それらは二つを一つにする重要な標識なのである。

ここでまた日本の繪卷研究を参照しておくと、繪卷の中にもさまざまな短文が書かれており、「畫中詞」と呼ばれるそれはすでに一つの研究テーマとして定着を見ている。若杉準治編『繪卷物の鑑賞基礎知識』では、「畫中詞は場面の説明、登場人物や場所の指定、そして會話からなっているもの」と説明し、日本で發達したとされる「會話」を除けば、「全相平話」の圖像のキャプションの特徴と重なる。繪卷

の畫中詞は、圖の前後に付される詞書との連動を企圖すると考えられ、文字テキスト(詞書)のある部分がどの繪柄と對應するのかわを示し、両者が離れないように結びつけるものとされる。また、語り手や鑑賞者の備忘・識別のための手配でもあり、記憶の混乱や言い間違えを防ぐ効果がある。

また日本の繪解き研究者である林雅彦氏が調査・翻刻した、『道成寺縁起繪卷』の「繪とき説法」を習得せしめるために作られた昭和四年書寫の臺本(千年祭本)は、「全相平話」の陰刻の役割を考える上で看過できない資料である。それはむろん元來「全相平話」と關係なく作られたものだが、繪解きの音聲テキスト(物語)を記すだけでなく、「括弧で括り小書きされた、繪解きを行う者への細かい注意が記されて」いるという。

林氏は「ウタヲ指示シ」「ト次ノ場面開ク」「シバラク繪ヲナカメテ無言」「一段聲を高めて」などの例を挙げ、その前二者および「シバラク見セテオイテ次ニ送ル」「ト卷キ終ル」の類は、繪柄の示し方や繪卷の操作の指示であり、圖像系陰刻の機能を思わせる。また「…無言」「一段聲を高めて」や「勢ツケテ」などは聲の發し方に關する指示であり、韻文系陰刻の機能に近似しよう。つまりこれらは繪卷の操作と音聲テキストの發聲の指示にほかならず、括弧内の注意書きに従って聲を出し、繪卷を動かせば、『道成寺縁起繪卷』の繪解きが實演できるのである。逆に言えば、繪解き藝能(三次元)が紙面(二次元)に文字化されるとき、音聲テキスト(物語)、音聲に關する操作、圖像に關する操作という三つの要素に整理され、音聲テキストとそれ以外が混亂を避けるために書き分けられたのだ。千年祭本の括弧書きは、それらを書き分ける手段方法であり、「全相平話」の陰刻との違いは

抄本か刊本かによるもので、同じ意圖から出るものだろう。

こう考えると『七國』『三國』の陽刻部分は物語を語る地の文として、繪解きの音聲テキストの文字化であり、陰刻部分は特定の唱や語りの方法、圖像との連動を指示する標識なのである。韻文系のところでは白字が示す方法で的確に歌唱法などを變化させ、圖像系のところでは白字と同じ内容のキャプションがある圖像を見せる。陰刻の役割を理解し、その指示どおりに音聲や圖像を操れば、たとえ素人でも實演ができ、またその實演をイメージして楽しめる仕掛けなのだろう。陰刻とは、もともたっている藝能作品を演じるための指示、つまりデイレクションであり、陽刻の地の文と區別する表示方法なのである。

これまでの考察をまとめると、「全相平話」という出版物は、藝能の種本でもなく、白話小説の初期作品でもない。繪解き藝能の實演の音聲テキストを文字化し、さらに具體的な演じ方の指示・標識を一體化させた、繪解き藝能の實演・再現を可能にする書籍であると考えられる。特に圖像系陰刻表示が多く残る『七國』『三國』については、その可能性を積極的に考えるべきではないか。

### おわりに

小論は、圖像や文字テキスト内のさまざまな要素とその關係性の分析から、「全相平話」は成立當時に世におこなわれていた繪解き藝能をもとに制作され、その實演を可能にするものであると論じた。

實は、「全相平話」が繪解き藝能の姿を傳えている可能性については、一九八〇年代にすでに提出されていた。アメリカの東洋學者ピクター・H・メア氏は、明代初期の鄭和の西洋航海に従った人物の記録に基づき、「平話」とはすなわち繪解き「expository tales (ping-hua)」

であると提唱し<sup>32</sup>、敦煌の壁畫にも通じるユーラシア各地の繪解き藝能の列に加えた。そして陳正宏氏はこれに應えて白話小説の歴史と關連づけ、圖像が文字テキストの成立に先んじる可能性を幾つかの版本をもとに論じている<sup>33</sup>。兩氏が、明代初期以前の「平話」とは繪解き藝能であると認めるにいたる、『瀛涯勝覽』爪哇國の記載を確認しよう。

ある種の人々は紙に人物鳥獸鷹蟲などを描き、まるで手卷のようにして、高さ三尺の二本の木を軸竿として、その高さを揃えようと、その人は地面にあぐらをかいて、畫を地面に立てて、すぐさまある一段をひろげ、前に向かつて番語で聲高にその段の來歴を解説する。衆人は車座になつてそれを聞き、笑つたり涙したり、それはまるで平話を語るようだ。(有一等人以紙畫人物鳥獸鷹蟲之類、如手卷樣、以三尺高二木爲畫幹、止齊一頭、其人礮膝坐於地、以圖畫立地、立展出一段、朝前番語高聲解說此段來歷。衆人圍坐而聽之、或笑或哭、便如說平話一般。)<sup>34</sup>

これはジャワ島でかつて行われていた繪解きワヤン・ベベルの實演を記したものに相違ない<sup>35</sup>。記録者である馬歡は、『救母經』の原刻本が作られたであろう寧波の出身で、「手卷」型の紙に描かれた繪を「展出」しながら物語を語る様子を「便如說平話一般」と證言する。彼はワヤン・ベベルに自分がよく知る藝能との同一を發見し、明代初期の平話の實演法を、間接的ではあるが、具體的に傳えている。ここには明代中期の『西湖遊覽志餘』や張尙徳本『三國志演義』序文が説いた、「賢者」たちが演じる「平話」とも、また『水滸傳』の李逵が燕青と芝居小屋で聞いた「平話」とも違つた情景を寫し採っている。その何よりの違いは、圖像を伴う點である。明代中期の資料にはなかつた圖像の存在が、明代初期には記されており、明代初期に生きた馬

歡のいう「平話」と「全相平話」の「平話」とは同一のものでらう。もし圖像を伴うことが明初以前の藝能「平話」の普遍的な姿であつたのなら、それを書籍化しようという出版業者が現れたとき、音聲テキストだけが文字化され、圖像が見捨てられたりするだろうか。圖像は音聲テキストと離れることなく版面の上下に配されるのではないか。そして、實演の音聲テキストが「文章化」されずに、その語りのままに文字化されたとき、その文字の連なりは難解で讀みにくいまま、書籍の中に姿をとどめるだろう。

商業的な出版文化が開花した元代に、圖像付きの出版物が作られるとき、圖像を持つ口承藝能である繪解きこそが選ばれ、その實態に即して上圖下文、そしてその陰刻表示という工夫が用いられたのではないか。また「全相平話」、『孝經直解』や『救母經』の形態の類似には、當時の出版文化の流行を見るべきだろう。現在、近世白話作品の嚆矢とされる「全相平話」の圖像は、その出版に際して、既存の文章に合せて描かれたのではなく、出版のおそらく数十年、數百年前から、のちに文字テキストとなる音聲テキストと不可分に存在していたのである。この點が、「文章」の後に圖像が作られたと考えられる明代中期以降の上圖下文白話小説との違いである。「全相」という語は、全ての葉に圖像が付くという意味で理解されることが多く、それは明代中期以降の白話小説には該當するが、「全相平話」では繪解きで使われた繪卷の繪柄を全て収録したという宣傳文句ではなかつたか。書籍の裝幀法の變化で、圖像の収録法と作畫法が變化し、やがて「全相(全像)」の意味と實態も變つたのではないか。白話小説の淵源の一つに繪解き藝能があつたとすれば、白話小説の發展過程、各作品やテキストに關しても新たな見方ができよう。

元代の繪解きは敦煌の繪解きと同じように、多様な民族の文化が交わる中で歓迎されていたと想像される。さらに書籍となつて東アジアに傳播し、元代の中國語會話を朝鮮の人々が學ぶために作られた『老乞大』には、中國で購求すべき本として『三國志平話』の名が學がり、また日本での受容も長尾直茂氏によつて確認されている。そして日本に傳わる「全相平話」は重要文化財となり、東アジアの歴史文化を代表する資料となつている。この出版物が藝能文化史、出版文化史、白話文學史の中でどのように位置づけられるべきか、再検討の必要を提起しておきたい。

小論が論じた内容は「全相平話」の數ある問題の一部に過ぎない。五つの版本には形態上の相違も多く、その一因である制作過程については論じることができなかった。また「平話」という語も時代や地域、ジャンルを異にする諸文獻で使い方に違いがあるように思われる。今後の課題としたい。

【付記】小論は日本學術振興會科研費(15K02438)の助成を受けている。中國古典小説研究會や中國藝文研究會での關連する口頭發表の席上、また本誌査讀委員から貴重な意見をいただいた。小論では十分に反映させられなかったが、南砺市瑞泉寺、同市善徳寺、長野市西光寺、和歌山縣日高川町道成寺、また各地の繪解きイベントで繪解きの上演を實現することができた。關係者の方々に心より感謝を表したい。

注

- (一) Wilt.L.Idema, "Some remarks and speculations concerning ping-hua", *Young Pao*, LX(1974)Brill:144-146.

- (2) 小松謙『現實の浮上―「せりふ」と「描寫」の中國文學史』(汲古書院、二〇〇七年一月) 六章「小説の誕生―全相平話」は「年代を確定しうる限りにおいて中國最古の白話小説刊本ということになる」とする。

- (3) 元代の通俗文藝の出版事例には、半葉整面の縦長畫面を採つた『嬌紅記』もあるが、「全相平話」はそれを採用しない。「全相平話」の圖像の基本的特徴については、前稿『全相平話』のビジュアルワールド―「上」から見る作品の素顔(瀧本弘之・大塚秀高編『中國古典文學と插圖文化』アジア遊學一七一、勉誠出版、二〇一四年二月)で述べた。

- (4) 上圖下文の歴史を見るなら、奈良期の寫本とされる『繪因果經』、南宋期の『佛國禪師文殊指南圖讚』等にも目を配るべきだが、小論では「全相平話」と成立年代の近い資料との比較にとどめた。

- (5) 影印本に太田辰夫・佐藤晴彦編『孝經直解』(汲古書院、一九九六年六月)がある。

- (6) 代表的なものに、吉川幸次郎「貫酸齋『孝經直解』の前後―金元明の口語の經解について」(石田博士古希記念事業會『石田幹之助博士頌壽記念東洋史論集』一九六五年八月)、太田辰夫「漢兒言語について―白話發達史に關する試論」(『神戸外大論叢』五―三、一九五四年)等がある。

- (7) 古原宏伸『中國畫卷の研究』(中央公論美術出版、二〇〇五年七月)第七章。宮紀子『モンゴル時代の出版文化』(名古屋大學出版會、二〇〇六年一月)『孝經直解』とその時代』に、「いずれにしても『直解』の挿繪の原畫は、現在故宮が藏する趙孟頫の『孝經圖』本人でないにしても、その同腹の兄弟か、父親か、二親等内の關係で、最低でも異母兄弟の關係にあることは、ほぼ間違いないだろう」とする。また宮氏は『孝經直解』を「繪解き本」というが、繪解き藝能に關わる書籍の意か、圖書などを多用して視覺的に内容を傳える書籍をいうのか定かでない。

- (8) 林秀一・長澤規矩也「元刊本貫酸齋孝經直解に關して」(『書誌學』第

一卷第五號、一九三三年九月)ほか、吉川氏や宮紀子氏前掲論文等。

(9) 世界書局『全元雜劇初編』本を使用した。

(10) 金文京「弘治本『西廂記』の挿し繪について」(注三瀧本編著書所收)

(11) Robert E. Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, (Stanford University Press, 1998), 176 “These extended illustrations invite comparisons with the landscape paintings in handscroll format of the literati tradition, but in their frequent foregrounding of central characters they resemble even more the narrative scrolls produced by professional artist of the Ming and Qing.” (これらのひろがった圖像は、文化的傳統を持つ卷子本形式の山水畫に比されるだろうが、その前景部分に描かれる主人公たちは明清時代の職業畫家の手になる物語繪卷により似ている)

(12) 宮次郎「目連救母説話とその繪畫―目連救母經繪の出現に因んで」(『美術研究』二五五號、吉川弘文館、一九六九年三月)、砂岡(鈴木)和子「元刊『佛說目連救母經』の口語的特徴」(『駒澤女子大學研究紀要』二號、一九九五年十二月)、田仲一成「元代佛典《佛說目連救母經》向《目連寶卷》與閩北目連戲的文學性演變」(香港浸會大學『人文中國學報』十九期、上海古籍出版社、二〇一三年九月)。

(13) 「目連救母藝能初探」『人文學研究所報』二二、神奈川大學人文學研究所、一九八九年三月。

(14) 澁谷譽一郎「慈悲道場目連報本儀法」と『佛說目連救母經』(下)(慶應義塾大學藝文學會『藝文研究』八六號、二〇〇四年六月)、北川修一「日本京都金光寺藏『佛說目連救母經』の語彙」『黃檗文化』一三四號、黃檗文化研究所、二〇一五年七月)。

(15) 前掲宮次郎氏論文「畫面には隨所に短冊乃至色紙形に「……處」と場面説明の題辭があり、下の經文内容を繪畫化していることは明らかで

ある。」「卷子の上位に描かれた繪は經本文に對應するが、畫中にその場面、主要人物名が記入されている。このうち場面説明は「……處」と記したものが多く、敦煌壁畫などの銘文に共通した形式をとっている」とは興味がかかる。」

(16) 例えば、金文京氏の『花關索傳の研究』(汲古書院、一九八九年)は、『花關索傳』の原刻の成立が元代に遡る可能性を見ながら、その版式が「元末建安虞氏刊『三國志平話』など、一連の平話シリーズとよく似ている」と指摘する。ただ、『花關索傳』全四十四葉のうち十一葉の圖像が半葉一圖(一葉二圖)となる。「成化說唱詞話」全十七種の全體としても、上圖下文は『花關索傳』四種のみで、その他十三種は半葉整面圖、半葉上下二圖になり、しかも十三種の刊行は「全相平話」に先んじる。これら半葉單位で圖像を提示する形式は包背裝や線裝を準備するものと考えられ、『花關索傳』はその影響を受けている可能性が考えられる。

(17) 「記文學、戲曲和版畫史上的一次重要發現」(『文物』總二一〇號、文物出版社、一九七三年第十一期)。

(18) 「……繪卷は、それを觀照するときは、必然的に右より左へくりひろげてゆくのであるから、事件は右より左に向かって、順序的に配列せられ、それは同時にその時間的展開すなわち話の筋を意味する。これを繪卷の左行性とよぼう。」(源豐宗『大和繪の研究』「年中行事繪」、角川書店、一九七六年十二月)。

(19) 「同時に一つの場所に共存できない出來事、相いれない瞬間のできごとを集めて、一圖の中に描く異時同圖法は、もともと物語の内容、ひいては詞書の傳える字句を忠實に繪畫化し、再表現しようとしたために生まれた工夫である。(中略) この異時同圖法は、六朝時代には成立していたものだろう。」(古原氏前掲書、序章「二 表現方法」)。

(20) 陰刻表示については三章で詳しく述べた。この「赤壁鏖兵」は、詩の

タイトルをいう韻文系陰刻になっている。あるいは圖像系を兼ね、直前の「其風大發」ではなく、ここで第二場面を開くか。

- (21) 蘇軾『東坡志林』塗巷中小兒薄劣、其家所厭苦、輒與錢令聚坐聽話古語。至說三國事、聞劉玄德敗、顰出涕者。聞曹操敗、即喜唱快。

- (22) 小川環樹『中國小説史の研究』(岩波書店、一九六八年十一月)第一章では「その文章は粗雑きわるもので、たんに俗語をまじえているためだけではなく、意味の通じがたいところも少なくない」とする。また小松氏は前掲書第六章で、その描寫や展開を「不自然」とし、「最大の見せ場が、なぜこのような不完全な文で綴られているのであろうか」という。

- (23) 『前漢』には、陰刻が少ない(三例)だけで、韻文や文語のテキスト自体は数多くある。これは他の四作品と版面の作り方が異なるためである。「全相平話」各版本の制作過程については、別稿で取り上げたい。

- (24) 王旭川「關於宋元刊平話中的陰文」(『齊魯學刊』總第一六四期、二〇〇一年九月)。後藤裕也『語り物「三國志」の研究』第十章「三國志平話」成立に關する一考察」(汲古書院、二〇一三年一月)。小論のいう圖像系陰刻を、後藤氏は「小題」と稱して論じる。

- (25) 第十四葉にある「袁達戰石丙」は巻下の圖像キャプションと重なるので、巻中の圖像として数えない。また第四葉の圖像「樂教會淖齒擒齊王」は、同じ葉にある二つの陰刻「樂教會淖齒破齊」「淖齒捉齊王」の内容を一枚の繪にしているように見える。

- (26) 作品全體でみても、圖像系陰刻は六十二個が確認され、圖像は四十二面(葉)、両者が重なるものは三十二組となる。

- (27) なお後藤氏は「全相平話」の圖像の役割について「繪解きの繪と同じく」、「繪解きの繪のごとく」、「いま何の場面を語っているかを視覺的に訴える」と述べ、繪解きとの近似を見ている。

- (28) 至文堂、一九九五年十二月。

- (28) 小池藤五郎「繪本文學畫面書入れ形態の源流」(『國文學言語と文藝』第二卷第二號、明治書院、一九六〇年三月)は、鎌倉期成立の『華嚴緣起』などをとりあげ、「畫面に説明的の文字を書き入れ、繪と文章とを、より緊密にする方法がとられた」と述べる。

- (30) 『日本の繪解き—資料と研究』資料編Ⅲ(二)、三彌井書店、一九八二年二月。

- (31) 林氏注三〇前掲書、研究編三(五)。

- (32) Victor H. Mair, *Painting and Performance: Chinese recitation and its Indian genesis* (University of Hawaii Press 1988) Introduction.3.

- (33) 「近世中國繡像小説中的圖文關係」(『中正大學中文學術年刊』二〇一〇年第一期)。

- (34) 原文は紀錄彙編本に據る。

- (35) ジャワの繪解きワヤン・ベベルは、各種ワヤンの中でも古い歴史を持つとされるが(影繪のワヤン・クリがよく知られる)、近年ではほぼ實演されていないという報告もある。松本亮「Wayang Beber: 中部ジャワ・Wonosari 地方のワヤン・ベベルを中心に」(『東南アジア研究』三四卷一號、京都大學東アジア研究所、一九九六年六月)、井口正俊『ジャワ探究』(丸善アラネット、二〇一三年十月)等参照。

- (36) 明代中期以降の上圖下文本文白話小説については、佐々木睦氏に「上圖下文本の制作工程について」(中國人文學會『饗養』十號、二〇〇二年十月)等がある。

- (37) 「中世禪林における『新刊全相平話前漢書續集』の受容—清家文庫所藏『漢書抄』への引用をめぐって」(『漢文學解釋與研究』十二號、二〇一一年九月)。