

日本中國學會報 第七十四集
二〇二二年十月八日 發行 拔刷

江戸期における中國戲曲の翻譯

——嵐翠子『填詞胡蝶夢』について——

湯 書 華

江戸期における中國戯曲の翻譯——嵐翠子『填詞胡蝶夢』について——

一七六

湯 書 華

はじめに

『填詞胡蝶夢』は嵐翠子(明和四年(二七六七)―?)が中國戯曲『胡蝶夢』を翻譯したものである。この書について、青木正兒氏は藤井乙男氏舊藏『填詞胡蝶夢』を翻刻し、『胡蝶夢』解題¹⁾で譯本の原作が清代の戯曲集『綴白裘』第六集第三卷に収録される『胡蝶夢』と推測した。當時青木氏は藤井氏舊藏本しか見ることができなかったため、『填詞胡蝶夢』の成立時期を確定できなかったが、『胡蝶夢』解題¹⁾の附記では寛政年間以降と推測した。のちに石崎又造氏は『近世日本における支那俗語文學史』²⁾で國立國會圖書館藏『填詞胡蝶夢』の存在を提示した。この本の見返しに「日本文化乙丑夏 柳蔭仙客嵐翠翻譯」と記されているため、『填詞胡蝶夢』の成立時期は文化二年(一八〇五)であり、その原作は青木氏が推測したとおり、『綴白裘』第六集所收の『胡蝶夢』であると確認された。また作者嵐翠子については、延廣眞治氏が「柳下亭嵐翠ノート」³⁾で事跡を詳しく考證し、彼と曲亭馬琴、及び名古屋の戯作者グループとの關わりを明らかにした。徳田武氏も嵐翠子と馬琴との關係に注目し、『曲亭傳奇花釵兒』論

—『笠翁十種曲』「玉搔頭」との關係において—⁵⁾で馬琴翻案作『曲亭傳奇花釵兒』と『填詞胡蝶夢』が類似していることから、馬琴は中國戯曲の知識を嵐翠子に學んだのかもしれないと推測した。しかしそれを確實に證明できる資料は提示されなかった。先述の論文を發表した二十年後、徳田氏は『曲亭傳奇花釵兒』と「玉搔頭傳奇」⁶⁾で、馬琴が嵐翠子ではなくほかの知人である伊藤蘭洲の影響で『花釵兒』の粉本『玉搔頭傳奇』に接したと、比較的説得力のある論據を示して論證した。一方、馬琴が嵐翠子に中國戯曲の知識を學んだという假説は證據がないため、徳田氏はその點については言及していない。そのため、嵐翠子と馬琴との間の影響關係については、未だ検討する餘地があると思われる。

また『填詞胡蝶夢』の譯文について、青木氏は「逐語譯ではない(中略)淨瑠璃と歌舞伎の脚本とを折衷した形式を改め、我國の劇場に上演し得らるゝやうに碎いた譯である」と譯文の特徴を要約し、石崎氏は「文章暢達」と評した。しかしこれらの議論を踏まえた上で、『填詞胡蝶夢』が馬琴の『曲亭傳奇花釵兒』や原作の中國戯曲『胡蝶夢』などと比較して、具體的にどのような特徴を持つ翻譯なのかは十

分に議論されていないように思われる。加えて、江戸期における中國戲曲の複数の翻譯・翻案作品の中で、『填詞胡蝶夢』をいかなる位置に据えるのかについても検討する必要がある。

本論文第一章では先行研究に基づき、『填詞胡蝶夢』成立の背景を考察する。第二章では馬琴の『曲亭傳奇花釵兒』や原作の中國戲曲『胡蝶夢』などと比較して『填詞胡蝶夢』の翻譯の特徴を検討する。また『填詞胡蝶夢』と讀本の創作の風潮との關わりについても考察する。第三章では江戸期における中國戲曲の翻譯・翻案作品群の中に『填詞胡蝶夢』を位置付けてみたい。

一 『填詞胡蝶夢』の成立

(一) 諸本

『填詞胡蝶夢』の寫本は二つある。

甲、『填詞胡蝶夢』、嵐翠子翻譯、有秀齋蘭亭畫、國立國會圖書館藏、文化二年（以下國會本と呼ぶ）。ここでは「柳下亭嵐翠ノート」より國會本の書誌情報を引用する。

寫本、大本（縦二六・九センチ、横一九・二センチ）。墨付七九丁（紙數八十）。表紙朽葉色。題箋「填詞胡蝶夢」（子持輪郭、縦一五・三センチ、横三センチ）。一冊（元來は三冊の如くで、一オ・二五オ・五二オに長嶋町五丁目大野屋惣八の墨肉陽刻印があり、小口を見ても元來三冊であったことが解る）。朱紙に大題「清 乾隆二十九年 玩月主人錢君輯錄／填詞胡蝶夢／日本文化乙丑夏 柳蔭仙客嵐翠翻譯」。框郭は刷つてあり、單邊左右別郭（二一・二センチ、一五・七センチ）。

江戸期における中國戲曲の翻譯

乙、『填詞胡蝶夢』、嵐翠子翻譯、細野要齋・藤井乙男氏舊藏、現在天理大學附屬天理圖書館藏、年代不明（以下は天理本と呼ぶ）。『天理圖書館稀書目録』より書誌情報を引用する。

填詞胡蝶夢 寫 一冊

嵐翠子譯 自序 袋綴 薄柿色表紙 二四纏一七纏 十二行

五十四丁 插畫十頁分 題箋左肩雙邊（刊）黃紙（書名同）全

内題なし、「紫景文庫」等

現在、國會本・天理本ともマイクロフィルム化されている。マイクロフィルムを確認したところ、以下の特徴が指摘できる。

ア、國會本には貸本屋大野屋惣八の藏書印がある。天理本にはない。
イ、國會本の見返しには年代、原作者と翻譯者の名前が書かれている。天理本には見返しが無い。

ウ、國會本には嵐翠子の自畫像を含む口繪（計八葉）のほか、本文中に挟み込まれる插繪六枚（計十二葉）がある。天理本には口繪八葉のほか、二十五丁裏・二十六丁表の插繪一枚しかない。天理本の插繪は、國會本の插繪ではきれいに描かれた模様の一部を省略しており、國會本の不完全な模寫のようである。また、國會本の插繪には場面の説明が付いているが、天理本の插繪には説明がない。

エ、文字を墨塗りで抹消し、傍に直しを書き入れた箇所が國會本にはいくつもあるが、天理本の該箇所は全て修正後の字となっており、修正の痕跡もみえない。

オ、國會本では假名で書かれていたところでも、天理本では漢字に

直されている場合がある。

以上五點の特徴より、國會本は貸本用の寫本であり、貸本屋大惣を通して直接讀者に提供されたものだと思われる。天理本は國會本の轉寫本だろう。また、貸本屋の印がなく、挿繪・挿繪説明も缺けていることから、一般讀者に提供されず保存用の寫本として作られたと推測される。國會本の筆跡は、「嵐翠」と署されるもう一つの作品『王氏錄』（文化四年寫、豊橋市圖書館藏、本章第三節および文末の注一七で詳述）の筆跡に似ている。筆跡と上述の特徴工を勘案すれば、國會本は嵐翠子の自筆本だと考えられる。

寫本以外には、天理本に基づいて青木正兒氏が校訂、出版した版本があり、『古典劇大系』第十六卷支那篇（近代社、一九二四年）に所収されている。

(二) 嵐翠子その人

馬琴『瀧澤家訪問往來人名簿』の享和二年（一八〇二）「尾州」條に「一、同廣小路柳藥師別當 號柳下亭嵐翠 正傳寺和尚」という記録がみえる。この人については馬琴『壬戌羈旅漫錄』上之卷にも、以下のように言及されている。

名古屋評判

七ツ寺熱田櫻の天神等なり。天神の別當を岳靈院といふ。禪宗。

數品の古瓦をあつめて瓦礫舎といふ。風流の筵會ハここにて興行す。又夏日納涼の地ハ廣小路藥師前なり。柳の藥師の別當を正傳寺といふ。瓦礫舎の實弟なり。奇石をあつめて多くもてり。柳下亭と號す。この兄弟風流の人なり（中略）

一 美本繪入三國志演義 柳下亭所藏（中略）
又名古屋廣小路秤座守隨の藏書に水滸後傳十卷あり。主人をしみて人にみせず。予柳下亭に就てその目錄をうつしたり（以下省略）
（二二頁）

『羈旅漫錄』は馬琴の享和二年の京阪旅行の記録であり、柳下亭嵐翠はその旅で馬琴が名古屋で出會つた一人である。この引用文には含めていないが、馬琴は『羈旅漫錄』で『水滸後傳』の目錄を寫したほか、登場人物・あらすじも紹介している。つまり、柳下亭嵐翠の仲介により馬琴は『水滸後傳』を讀み得たのである。

問題となるのは、この名古屋の柳下亭嵐翠がすなわち『填詞胡蝶夢』の翻譯者の嵐翠子と同一人物であるかどうかである。青木正兒氏は『胡蝶夢』解題で、藤井乙男氏が名古屋で『填詞胡蝶夢』を手に入れたと記している。また『填詞胡蝶夢』には「まだ」「龍蹄」など名古屋方言が隨所に見られると、延廣眞治氏は「柳下亭嵐翠ノート」で指摘している。右によれば『填詞胡蝶夢』の翻譯者が名古屋の出身であることが推測できるだろう。

『填詞胡蝶夢』以外にも、「嵐翠子」と署される、享和二年（一八〇二）序・東壁堂刊『煎茶早指南』という本が存在する。東壁堂とは永樂屋東四郎の號であり、名古屋の代表的な板元である。『煎茶早指南』の「嵐翠子」の署名の下に「柳下亭」の方印がみえる。國會本『填詞胡蝶夢』には「柳下亭」の記載はないものの、「嵐翠子」と「柳陰仙客嵐翠」の署名がみえる。これによつて、『填詞胡蝶夢』と『煎茶早指南』は、いずれも名古屋の柳下亭嵐翠の作品であると斷定してよいように思われる。以下「柳下亭嵐翠」「嵐翠子」を「嵐翠」と略

稱する。

嵐翠は貸本屋大野屋惣八、および名古屋の戯作者グループと親交があると延廣氏が「柳下亭嵐翠ノート」で指摘している。延廣氏によれば、當時名古屋に馬琴の門人である戯作者の椒芽田樂という人がおり、彼の讀本『復讐梨園』(文政二年(二八一九)刊)に嵐翠の題詞がみえる。また、石田元季氏が指摘したとおり、椒芽田樂の洒落本『舞意鈔』(寛政一三年(一八〇二)序、寫本、京都大學附屬圖書館藏)の表紙の貼り外題にはこのような文言が書かれている。

大野屋惣八「モシこの頃椒芽田樂先生にお頼み申て一冊書いてお貰ひ申しました。客フムこいつ名古屋できの洒落とみへる、作が重からう、なんでやモウこつちのセリフは讀みにくひて惣八あざやかに寫してムり升客ちらつと讀んでみやうか惣八覽なされませト例の笑いアハ、、、(原文の假名を漢字に改めた。句讀點・傍線は筆者が附した)

つまり田樂は大惣の頼みに應じて洒落本を書いたことがある。さらに、摸釋舍作洒落本『驛客娼穿』(文化元年(二八〇四)跋)に嵐翠を含む戯作者らの序・跋の他に、鶴人(惣八)の跋もみえる。當時名古屋の戯作者と貸本屋大惣の関係について延廣氏は「これら戯作者達の腕の揮い場所は鶴人の店即ち大惣の貸本であった」と指摘した。『填詞胡蝶夢』國會本は貸本屋を通して讀者に提供されただけでなく、最初から貸本屋の頼みに應じて作られた可能性もあるだろう。

(二) 嵐翠と曲亭馬琴

先述のとおり『鞆旅漫録』により、嵐翠と馬琴の交遊の記録が確認できる。實は交遊のみならず、創作上でも二人の關係は近いといえる。馬琴の翻案作『曲亭傳奇花釵兒』(享和四年(二八〇四)刊、以下『花釵兒』と呼ぶ)と『填詞胡蝶夢』は似ている。まず、兩者とも中國戯曲を義太夫狂言風に翻譯(馬琴の場合は翻案)したものである。『花釵兒』が『笠翁十種曲』の中の「玉搔頭」一篇から翻案されたことは、既に徳田武氏によって指摘されている。そして、兩者とも内容のみならず形式面でも中國戯曲に倣っている。まずは『填詞胡蝶夢』の例をあげる。

宜春令 たとる浮世にながらへて。老ても堅き身なりとも、生者必滅、會者定離、とてものがれぬ無常のみち。(第一齣、十二丁オモテ)

『花釵兒』の例もあげる。

花信風だいいじよ 衆上大ぜいじづる 旭さす花の都の室町の、室に咲そふ冬至梅、天津乙女が折かざす、雲の鬢づら吹とちて、奏る袖も羽衣の曲、雲井の調おもしろぎ。(第一齣、一三六頁)

花信風という曲牌名は中國戯曲に存在せず、中國戯曲の様式を真似るために馬琴がわざと作ったものと思われるが、中國戯曲の曲牌名を冠する様式を保持しながら曲辭を七五調に翻譯・翻案したのが兩者の類似点だといえよう。また、「曲牌」のほかに「齣」「生」「旦」な

ど中國戲曲の術語を保持した點も、兩者の類似點だと考えられる。中國戲曲の術語を襲った作品は、『花釵兒』『填詞胡蝶夢』のほかにも山東京傳『女達三日月於仙』（文化五年（二八〇八）刊）が数えられるが、七五調文章の冒頭に曲牌名を付けた作品はほかに見つかからない。

また、兩者の作意も似通っている。嵐翠は『填詞胡蝶夢』『讀法』にこのように述べる。

全文俗に通ずることを專要とし。淨留理にてすめやすき所ハ是にしたがひ。せりふ本にして解しやすき所ハ又是にしたがひて。其本文の一意をうしなわざることハ。原來皇國の梨園子弟および傀儡棚の兩局にあたへて。演戲する事をはからず。只是一時の笑話にそなふるのみなれば院本の守矩隨規なし（二丁オモテ）

馬琴は『花釵兒』最後の「評論」にこのように述べる。

是書未嘗借伶倫之唇齒。而播管絃也。是以不管文章盈縮。亦無參列唱引。

（この劇を書くにあたり、俳優に演じられることや管弦で奏されることを期待していない。それゆえに文章の字數に制限を設けず、俳優の並び方や歌う順序をも規定していない。）

つまり、中國戲曲を翻譯・翻案したとはいえ、二人とも舞臺上での上演を目指してないのである。

『花釵兒』と『填詞胡蝶夢』とは、ストーリー自体は関連性がないものの、二人が享和頃に實際に交流があったことから、この二つの作

品が類似する特徴を持つのは偶然ではないと考えるべきではないだろうか。以下では、二人の影響関係について、さらに具體的に考察していく。

『填詞胡蝶夢』二丁オモテに、嵐翠は「先達て撰出の艶詞月下琴は西廂記のことし、役者を皺伸しして、切落の凡夫もすめやすくせしまに、本文七分作意三分を調合せり。」と述べている。『艶詞月下琴』という本が見つからず、「先達て」が具體的にどの時期を指すのかもわからないが、中國戲曲の『西廂記』を翻案した書ではないだろう。もしそうなら『填詞胡蝶夢』（文化二年（二八〇五）寫）以前に嵐翠は中國戲曲に興味を抱いて、翻案まで手掛けたことになる。つまり馬琴と出會った享和二年（二八〇二）に嵐翠はすでに複数の中國戲曲を讀んで認知していた可能性が高いということである。

一方、馬琴は享和二年の旅以前にすでに清代の傳奇『玉搔頭』（李漁撰）を見ていたと徳田氏に指摘されている。また、早稲田大學曲亭叢書には『院本釋文』という寫本が残っている。内容はほぼ銅脈先生が中國戲曲の基礎知識を紹介した『唐土奇談』卷一（寛政二年（二七九〇）刊）を寫したものである。『院本釋文』では書寫者が『唐土奇談』卷一を抄寫するほか、『日本書紀』の天岩戸神話など藝能・演劇関連の記事も頭注・傍注に寫している。つまり、書寫者はこの抄本を使って中國戲曲の基礎知識を勉強し、それを日本の藝能・演劇に結びつけて理解しようとしたのである。署名は黒に塗られ「主人」しかみえず誰の手になる抄本なのかわからないが、この本が馬琴の收藏本であることと、馬琴が「著作堂主人」「曲亭主人」という號を持つていたことを勘案し、『院本釋文』は馬琴の自筆だと考えられるように思われる。『唐土奇談』は寛政二年（二七九〇）に刊行されていることか

ら、『院本釋文』に書かれた「乙卯乃夏」は寛政七年（一七九五）乙卯の夏を指すと思われる。馬琴は寛政頃から中國戯曲の基礎知識を學びはじめたのだらう。嵐翠も馬琴と知り合いとなつた享和二年（一八〇二）より前から複数の中國戯曲を讀んでいたとすれば、享和二年の出會いで、ともに中國戯曲に興味を抱いている二人が、いかに歡談していたか想像できるだらう。

『填詞胡蝶夢』の成立（文化二年（一八〇五）夏）は馬琴の『花釵兒』（享和四年（一八〇四）正月）より一年以上遅い。馬琴は『花釵兒』以降にも傑作を多く世に出したのに對して、嵐翠のほうは文化四年寫『王氏錄』（清代の志怪小説集『秋燈叢話』（王穉撰）を翻譯したもの）以降の作品は知られていない。創作の才能を比べれば馬琴は嵐翠よりはるかに優れている。嵐翠が享和二年に馬琴本人と直接に交流した後に『胡蝶夢』の翻譯を志したのか、それとも享和四年に『花釵兒』を讀んでから『胡蝶夢』の翻譯を始めようとしたのか、どちらとも特定できないが、嵐翠は創作面で馬琴から良い影響を受けたと推測される。小説が後述するとおり、馬琴の影響がなければ、『填詞胡蝶夢』は當時の讀本の風潮をそのままリアルタイムに反映できなかつたと考えられる。

二 『填詞胡蝶夢』の翻譯の特徴

（一）中國語原文の保持傾向

續いて『填詞胡蝶夢』の翻譯の特徴についてみていきたい。『填詞胡蝶夢』「讀法」において、嵐翠は彼自身の翻譯方針をこのように述べる。

集中假名をつくる事。一字のかなあり。一句のかなあり。又一

江戸期における中國戯曲の翻譯

章のかなあり。只本文を翻譯して意路語路の。はやく俗に通せんことをおもひ臨机應變に筆を下す。看官これを辨別せよ（二丁ウラ）

嵐翠が言った「一字のかなあり。一句のかなあり。又一章のかなあり。」は具體的にどのようなものを指すのか。例をあげてみる。

例イ 我そのときに他齊紉をあたへ。そのつまを點醒すべし。侍徒們はしばらく雲頭に住まりて。我莊周を點醒してのち。再落迦にかへるをまたれよ（十六丁ウラ、第二齣セリフ）

例ロ 鬮體や鬮體や。你的行藏在那廂。這一堆白骨倩誰收葬べきと。ふかく。涙にくれにける（十丁オモテ、第一齣「在那廂」まではセリフ、その後はフシ）

例ハ 問予何故栖碧山。笑而不答心自閑。落花有意隨流水。別是乾坤一洞天（二六丁ウラ、第三齣セリフ）

例イで、嵐翠は「侍徒們」「點醒」などの中國語の言葉（特に白話の言葉）に日本語の俗語をもつて訓を施している。これが彼のいわゆる「一字のかな」の例であろう。一方、例ロ・例ハのように、個別の言葉でなく、一句・一段落の原文を丸ごと寫し、ルビによつて譯すのが嵐翠のいわゆる「一句のかな」「一章のかな」の例であろう。

例イのような、中國語（特に白話）の言葉を日本語に取り入れる文體は、當時では多くの讀本に採られている。馬琴『花釵兒』にもそういう例がみえる。

さうである。縹致といひ貞心といひ御臺としても惜うないか

つら。(二六六頁)

おもひがけなき桂が打扮。(二七八頁。大字は引用者。)

しかし嵐翠は例イの翻譯方法のみならず、例ロ・例ハのように、一句・段落の原文を丸ごと残して、ルビによつて譯す方法も多く使用している。それはなぜだろうか。

實は『填詞胡蝶夢』を除いて、現在見られる中國戲曲の翻譯物全ては、原文全文をそのまま保持している。例えば明和八年(二七七二)に出版された『新刻役者綱目』に所収される『蜃中樓』の翻譯者は譯文を示す前に原文全文を寫している。しかも手元にある原作本のはつきり見えないところ(大海□無邊)をも忠實に反映している。

【皂羅袍】名歌離卻清虛宮殿。倩紅雲一朵。扶下遙天。人看那洋洋大海□無邊。俺觀着盈一水纏如練。只見些霏霏似雨。電鼉噴涎。
濛濛似霧。蛟龍吐煙。待要把瓊樓十二憑空建。(五丁オモテ、引用文では原文の訓點を省略した)

原文の全文を寫すわけではないものの、例ロ・例ハが示すとおり、やはり嵐翠にも原文保持の傾向がみえる。また『新刻役者綱目・蜃中樓』と同じく、嵐翠も手元にある原作本のはつきり見えないところを忠實に反映し、「文字磨滅」という割注でその箇所を示している。

されば我裡公子此來阿不過尋師訪道怎生帶
得妝奩用略停幾日○
こちのわかんがこゝへこんしたはな。ぜんせいにあふて、かくもんのかを、まかふつかりじやぞへ、
じたよつて、ゆいれをらふ、くめんを、おひきかて、のげにもみて、なんでもうわりやう、
文字磨滅、迎送

(第七齣、六五丁オモテ)

中國戲曲に目を向けた當時から「翻案」でなく「翻譯」という考えを抱いていた翻譯者たちの頭の中には、やはり「原文を忠實に示す」観念があるため、原文の保持傾向が強かつたのだろう。

伴俊典氏は『填詞胡蝶夢』には嵐翠が書き加えたところが多いため、翻譯とは言えないと主張したが、嵐翠が『填詞胡蝶夢』の見返しに自ら「柳陰仙客嵐翠翻譯」と署したこと、中國戲曲の原文を保持する傾向がみえることを勘案すると、少なくとも嵐翠本人は『填詞胡蝶夢』を翻譯物とみなしているといえよう。

(二) 繪入根本に倣うこと

『填詞胡蝶夢』を開いてもつとも驚くのは詳細な舞臺書・ト書きがありながら、綺麗な挿繪も揃っていることであろう。例えば『填詞胡蝶夢』第一齣冒頭を引用してみる。

ぶたい黒幕、正めに松の木、岩などあるべし。すべてひろき野原のてい。○はやし薄どろにて幕あく(五)鬮鬮の扮にて舳斗しているく奇妙なる身ぶり。我國の尾上松助が名虎の亡魂といふ見へ、おもしろき事あるべし。トよき所にて遠寺のかねチャンチャン、ゝ、と打ぎると。しかけにて右の鬮鬮がらゝとくだける。ト床にて淨るりになる。ト(生)莊子に扮ち如意を持ちて出る。(九丁オモテ)

しかし『填詞胡蝶夢』の原作『胡蝶夢』(『綴白裘』第六集第三卷所收)にはそれほど詳細な舞臺書・ト書きがない。原作の對應部分のト

書きを見てみよう。

丑扮骷髏上場打劬斗開四門跌打技藝完朝上場中間跌倒介
〔生扮
莊子持摺扇上〕(二五八一頁)

(丑が髑髏に扮して登場し、とんぼがえりをして「開四門」など武藝をした後、舞臺の真ん中で轉ぶしぐさをする。) (生が莊子に扮して扇を持つて登場する)

つまり、『填詞胡蝶夢』の詳細な舞臺書・ト書きは、原作の影響によるのではない。第一章第三節が述べたとおり、嵐翠は『填詞胡蝶夢』「讀法」において「演戲する事をはからず」と記しているのだが、嵐翠自身は詳しく舞臺を規定しようとしていたかのようである。このため、嵐翠はやはり上演を企圖していたのだろうか、という疑問が生じるかもしれない。⁽²³⁾しかし、歌舞伎臺帳にするつもりならば、複数枚の綺麗な挿繪を作る必要はないだろう。小論では、嵐翠は繪入根本に倣うために舞臺書・ト書きと挿繪を詳細に記したと推測したい。

繪入根本について、『日本古典文學大辭典』はこのように説明している。

歌舞伎の臺帳を印刷刊行したもの。多く繪入りであることからの名稱。讀本の一分野と考えてよいもので、體裁は半紙本が標準で冊数は不定。内容は臺帳形式で、舞臺書、せりふ、ト書などから成るが、臺帳の翻刻とはいきれず、刊行に際し、多少の省略、場割りの變更などが認められる。挿繪も讀本の挿繪の様式をもつ役者似顔繪である。初冊の冒頭に數葉の極彩色の挿繪を持つ。

江戸期における中國戲曲の翻譯

【沿革】(中略)繪入狂言本が筋書本であるために讀者の満足を得ることなく、繪盡へと解消するに對して、より詳細な臺帳を讀みたい讀者の要求に應じて、まず貸本屋が寫本でその要求を満した。更に寫本では量的に讀者の需めに應じきれなくなつた時に、それが出版へと轉じたものである。(土田衛氏執筆⁽²⁴⁾)

『京都大學藏大惣本目錄』⁽²⁵⁾を見れば、大惣には繪入根本が多數所藏されていたことがわかる。大惣は、繪入根本、またはそれに類似する本をすすんで収集していたと思われる。『填詞胡蝶夢』は詳細な舞臺書・せりふ・ト書きを持つている。役者似顔繪ではないものの、登場人物を描く口繪・挿繪が整っている。正文が詳細な舞臺書から始まり、「ト打出し幕」をもつて終わるのも繪入根本と一致する。嵐翠が第一齣にわざと尾上松助という實在の歌舞伎役者の名前を取り上げた(本節冒頭の引用文を参照)のも、繪入根本を眞似て役者との關わりを示すためと考えられる。

嵐翠のみならず、馬琴『花釵兒』が繪入根本を眞似る一側面を持つと指摘した研究もある。馬琴が享和三年(一八〇三)に繪入根本『俳優眞砂』の序を作つたことから、嵐翠は馬琴を通じて繪入根本を眞似る發想を得た可能性もあるだろう。

もつとも、繪入根本は通常、上演された歌舞伎の臺帳を印刷刊行したものであるが、『填詞胡蝶夢』が上演されたという記録は見つかからない。繪入根本の特徴である彩色口繪、役者似顔繪、役人替名(役名とそれに扮する役者名の一覽表)も『填詞胡蝶夢』には見えない。要するに、『填詞胡蝶夢』は繪入根本に倣うものではあるが、繪入根本に等しいものではない。『填詞胡蝶夢』の上演された記録、または嵐翠

が上演のために歌舞伎界に働きかけていた證據でも見つかからない限り、彼自らが言った「演戲する事ははからず」ということを信じるのが妥當だろう。

(三) 讀本の創作の風潮をリアルタイムに反映する(2)

前にも觸れたとおり、『填詞胡蝶夢』は馬琴の讀本『曲亭傳奇花釵兒』に類似する點が多い。ここでは兩者の共通點を當時の讀本の創作の風潮に結びつけて検討してみたい。

まず、演劇の様式を取り入れるのに上演を意圖しないという點は、馬琴と嵐翠の獨創ではない。そもそも江戸後期に上演を意圖せずに書かれた淨瑠璃色の濃い中本型讀本が多い。高木元氏はこれらの讀本を「淨瑠璃讀本」と呼ぶ。氏によると、容楊黛『敵討連理橋』(安永十年(二七八)序)、馬琴『化競丑滿鐘』(寛政十二年(二八〇〇)刊)、柳亭種彦『勢田橋龍女本地』(文化八年(二八一)刊)がその類に数えられる。また『花釵兒』もこれらの淨瑠璃讀本の「一支流」と高木元氏によって位置付けられている。したがって、『填詞胡蝶夢』もこれらの「淨瑠璃讀本」に近い位置に据えられると考えてもよいだろう。

次に、挿繪を有し、且つ像贊入り人物像の口繪を持つというのが『花釵兒』『填詞胡蝶夢』の造本上の特徴である。これは當時の讀本の世界において、未だ定型化していない比較的新しい造本様式である。つまり當時では多くの讀本がこの造本様式を採る一方、挿繪だけ、もしくは口繪だけを持つ讀本も少なくないのである。濱田啓介氏によると、挿繪および像贊入り人物像の口繪が揃うという造本様式の先驅となった作品は山東京傳の『忠臣水滸傳』前編(寛政十一年(二七九)刊)である。そして文化三年(二八〇六)以降、この造本様式が主流

となり、挿繪だけ、または口繪だけを持つ讀本は一氣に減っていったという。氏の考察によると、この造本様式は平假名繪入りの草子本と、像贊入り人物像の口繪を持つ唐本(中國の小説本、および明清傳奇などの戲曲本)との結合の上に、文化三年に近世後期小説本の標準的形態として定立したという。つまり『花釵兒』『填詞胡蝶夢』が生み出された享和四年(二八〇四)・文化二年(二八〇五)當時はこの造本様式が定型化しつつある段階にあった。『填詞胡蝶夢』は『花釵兒』に次いで、讀本の創作の風潮をリアルタイムに反映しているのである。

これまでの話をまとめると、『填詞胡蝶夢』は繪入根本の要素を取り入れ、且つ讀本の風潮も反映し、中國戲曲の原文をそのまま保持する傾向を持つ翻譯物とみなすべきだと考えられる。

三、江戸期の中國戲曲の翻譯・翻案作品群における位置付け

第三章では江戸期の中國戲曲の翻譯・翻案作品の中に『填詞胡蝶夢』を位置付けてみたい。

岡崎由美氏は江戸期における中國演劇の受容の様相を「長崎唐人屋敷での舞臺上演に接する」と「戲曲文學として書物で接する」という二種類に分類している。また岡崎氏が指摘しているとおり、舞臺上演を通じて接した中國演劇は主に花部亂彈の演劇である一方、書物を通じて接したのはほぼ曲牌聯套體を使う元雜劇・明清傳奇の戲曲(レゼドラマ)作品である。長崎唐人屋敷での上演以外にも、琉球に傳わった中國演劇(本論文では板谷徹氏に従い唐躍と呼ぶ)が琉球人の江戸上りの際に上演されたことは當時の日本人が中國演劇の舞臺上演に接した方式の一つであると補足したいが、小論では基本的に岡崎氏が指摘

している二種類の受容方式を踏まえていきたい。

中國戯曲の翻譯・翻案作品もまた、この二種類の受容方式に當てはめることができる。すなわち上演される演劇關係のもとと讀書用の戯曲（レーゼドラマ）關係のものに分類できる。本論文では前者を甲類と呼び、後者を乙類と呼ぶ。第一・二章で取り上げた『填詞胡蝶夢』と『曲亭傳奇花釵兒』は、乙類に屬することが明らかである。しかし乙類の中でも唐話學や中國俗文學の研究に密接した學問的なものと、學問ではなく趣味や經濟的な利益のために作られた娛樂讀み物という二種類の傾向がみえる。ただし、これはあくまでも傾向であり分類ではない。なぜならば、比較的はつきりと分類できる作品もあれば、『學問』と『娛樂』兩方を兼ねた中間色を呈している作品もあるからである。

例えば、戯曲の物語の背景を完全に日本に置き換え、讀本の形で出版されていた『花釵兒』などの翻案作品は基本的に娛樂讀み物とみなしても良いだろう。一方、『諺解校注古本西廂記』は遠山荷塘が中國戯曲に訓譯と注を施した本であり、荷塘の唐話學と中國俗文學研究、および實際に行つた『西廂記』講義と關係しているため、學問性が濃い書物といえよう。

しかし『填詞胡蝶夢』の場合は複雑である。繪入根本に倣うことや、貸本屋を通じて流通していたなどを考えれば、もちろん娛樂讀み物に近いと思われる。しかし、小論第二章第一節で論じたとおり、『填詞胡蝶夢』には嵐翠の中國語原文の保持傾向がみえる。また、原作のユーモア効果を引き起こす手法について、嵐翠は『填詞胡蝶夢』で以下のように指摘している。

此卷之第三帯に蒼頭田氏の詞をきゝちがへし事あり。是原本に聲音類する故此事あり。可見下行

〔貼〕我要問伊家〔淨〕吓夫人要問米價個兩日是大長（以下省略）

第七帯に又此事あり可見解

〔中略〕〔貼〕老人家親事怎麼樣說了〔淨〕夫人叫我買噲金子（以下省略）

（五一丁ウラ）

嵐翠が指摘した部分の表面的な意味（筆者譯）…

第三紙…〔貼〕私はあなたに聞きたい。（淨）あつ、奥様は米の價格を知りたいのか。最近ずいぶんと上がつてきたよ。

第七紙…〔貼〕あなたさま、縁談のことはどうなつていいのか。（淨）奥様はどんな黄金金子を俺に買つて欲しいのか。（對應する嵐翠

譯文は注（33）で確認できる）

もちろん『花釵兒』の成立も馬琴が中國戯曲の基礎知識を運用して原作を讀みこなした結果であるが、『花釵兒』にはこのような原作の手法を指摘し、自身の唐話のレベルを表す文字が見えない。『填詞胡蝶夢』は基本的に「娛樂」色を示しているが、『花釵兒』に比べてや「學問」色に染まつているといえる。

最後に上演される演劇關係の翻譯作品について付言しておきたい。現在確認されている琉球唐躍の資料の中には、明和四年（二七六七）に抄録され、後に大田南畝により轉寫された「和番」の臺本（南畝『一話一言』卷十五所收）があり、それには右側ルビに片假名の讀み下しがあり、且つ一部の言葉の左側ルビに片假名譯が添えられている。そのほか、『琉球劇文和解』（注（31）参照）は寛政八年（二七九六）の江戸上りのために琉球側が用意した臺本であると板谷徹氏によつて推

測されている。この臺本には中國語臺本の原文の全文と日本語譯文が記されており、中國語臺本の原文の右側ルビに中國語發音、左側に片假名譯が添えられている。その楷書の中國語臺本文の後は、平假名漢字交じりの草書の日本語譯文がある。琉球に傳わつた中國演劇は具體的に中國のどの地方の演劇なのかまだ考證を待たねばならないが、臺本からみれば明らかに花部亂彈の演劇の臺本であり、曲牌を使う明清傳奇ではないことがわかる。乙類だけではなく、上演に密接な甲類の演劇の臺本も明和・寛政頃から譯されていたことは注意すべきだろう。

おわりに

本稿ではまず、嵐翠の交友關係を明らかにしたうえで、嵐翠が馬琴との交流から有益な影響を得、貸本屋に本を提供する目的を抱えて『填詞胡蝶夢』を作つた可能性もあると論じた。また、文體と造本様式の特徴を分析した上で、『填詞胡蝶夢』の多面的な性格——中國戲曲の原文を保持する傾向を持つ翻譯物でありながら、繪入根本に倣う一側面もあり、且つ讀本の創作の風潮も反映していること——を浮かび上がらせた。

中國戲曲の翻譯を手掛けたとき、唐話や中國俗文學についての深い造詣が必要であることは言うまでもない。現在のところ嵐翠の唐話や中國俗文學の學問に接した経路は不明だが、やはり『填詞胡蝶夢』の成立も嵐翠がこれらの學問を學んだ成果だと思われる。しかし本論文の考察によつて、『填詞胡蝶夢』は戲作者グループの活動、貸本屋の營爲、讀本の發展、および繪入根本の流行などと廣く関わつており、學問的な成果だけでなく當時の文化的環境の諸要素の結實とみなすべ

きであることが明らかとなつた。

さらに江戸期の中國戲曲の翻譯・翻案作品の中に『填詞胡蝶夢』を位置付けるとすれば、「讀書用の戲曲(レーゼドラマ)關係のもの」に屬すると思われる。具體的にいえば、『填詞胡蝶夢』はその中の娛樂讀みに近い位置に据えられるが、馬琴の『曲亭傳奇花釵兒』に比べればやや學問的な色にも染まつているようである。江戸期の中國戲曲の翻譯・翻案作品は、たとえ同じく「讀書用の戲曲關係のもの」に屬するとしても、唐話學や中國俗文學の研究に密接した學問的な書物から、趣味や經濟的な利益のために作られた娛樂讀み物まで、多彩な色相を呈している。

注

- (1) 青木正兒『胡蝶夢』解題『青木正兒全集』第二卷(春秋社、一九七五年)一一六頁。初出は『古典劇大系』第十六卷支那篇(近代社、一九二五年)。
- (2) 石崎又造『近世日本における支那俗語文學史』(弘文堂書房、一九四〇年)三七六―三七八頁。
- (3) 『綴白裘』の第一集は嵐翠が『填詞胡蝶夢』の見返しに記した乾隆二九年(一七六四)に出版された。しかしこの第一集には『胡蝶夢』が收められていない。『胡蝶夢』は乾隆三五年(一七七〇)に『綴白裘』第六集に收められ、全五集と合せて出版された。つまり嵐翠が利用した版本は早くとも乾隆三五年以降に刊行された『綴白裘』である。『綴白裘』の版本については根ヶ山徹氏「乾隆嘉慶間刊『綴白裘』翻刻版の諸相」(『村山吉廣教授古稀記念中國古典學論集』汲古書院、二〇〇〇年、九四三頁)に詳しい。

- (4) 延廣眞治「柳下亭嵐翠ノート」『近世の學藝—史傳と考證—』(三古會編、八木書店、一九七六年) 一二九—一四二頁。
- (5) 徳田武『曲亭傳奇花釵兒』論—『笠翁十種曲』『玉搔頭』との關係に
おいて—『明治大學教養論集』一九七八年。
- (6) 徳田武『曲亭傳奇花釵兒』と『玉搔頭傳奇』『日本近世小説と中國
小説』(青裳堂書店、一九九二年) 四二—四三頁。
- (7) 天理圖書館『天理圖書館稀書目録 和漢書之部 第三』(天理大學出
版部、一九六〇年) 第三二—三七條。
- (8) 本論文が引用する『壬戌醫旅漫錄』は一八八五年刊本(坦正菴校、渥
美正幹出版)による。
- (9) 『復讐梨園』(翻刻は『京都大學藏大惣本稀書集成』第四卷を参照し
た) 口繪一表、嵐翠題詞…「小且中邑重卷 歌口兼舞袖 變行挫敵功
忘身高義氣 赫赫斯功名 嵐翠道人題」 口繪二裏、嵐翠題詞…「小姐藻
鹽 殃自天下 八刀鳳幃 紅絲豈誤 終遂于飛 吳山柳高飛書」。
- (10) 石田元季「尾張の戯作者椒芽田樂」『劇・近世文學論考』(至文堂、一
九七三年) 三二二頁。初出は『紙魚』一九二六年。
- (11) 『驛客娼穿』(翻刻は『洒落本大成』第二十三卷を参照した) 一表・一
裏、嵐翠序(返點を省略した)…不勞風主先生手 盡得妓娘虛與眞 掛
目須看乳臭客 忽休半可化通人 道樂上人錄于垂楊柳下 鶴人跋…「鳥
井二ツ越て宮迄行ば化す阿龜 化さるゝ於客てれる野暮ふるゝ自惚降
たり照たり何れ狐の娘入の如く諸君子かならず大池の邊を通過近道を行
共女郎の落とし穴へはまらぬよふ此小冊を見させいとしかいふ 綠陰
軒 靄人」。
- (12) 本論文が引用する『填詞胡蝶夢』は國會本による。
- (13) 本論文が引用する『花釵兒』は『新日本古典文學大系八〇』(岩波書
店、一九九二)による。
- (14) 馬琴はフシの内容によって曲牌名を作ったようである。例えば【花信
風】冒頭は花を歌っている。後で出てきた【青楓歌】の冒頭…「深草や
稻荷の山のみみち葉は。青かりしより色づきて。」
- (15) 嵐翠原文…「やくしやをしわのしして」。引用に際して假名を漢字に改
めた。
- (16) 石川了「名古屋洒落本作者とその周辺—狂歌壇的背景を中心に」(『國
語と國文學』一九八九年)によれば嵐翠は享和三年寫「耶婦連衣」と
享和四年寫「任價佛發沽」の洒落本を作っている。しかし筆者が二
〇二一年九月に名古屋市鶴舞中央圖書館に尋ねたところ、一九六四年五
月に「耶婦連衣」は名古屋市熱田圖書館「尾張名家自筆本展」で出品さ
れていたが、その所在は現在では不明となっているという。
- (17) 『馬琴書翰』(八木書店、二〇〇二年)と『馬琴日記』(中央公論社、
一九七三年)を確認したところ、二人の交流は長期的なものには及ばな
かったようである。天保三年(一八三二)九月二一日篠齋宛の馬琴書簡
では、『今古奇觀・莊子休鼓益成大道』(この小説の大筋は『胡蝶夢』戯
曲とほぼ一致する)を「感心しがたく候。愁に事を巧にして、莊子の
面目をそこない候故也」と評價している。あまり高い評価を與えなかつ
ただけでなく、類似する作品を扱った嵐翠について何も言及していない。
また、天保二年(一八三一)正月十七日の馬琴日記に「秋燈叢話」を披
關した記録がみえるが、日記では「秋燈叢話」を翻譯した嵐翠に觸れて
いない。
- (18) 嵐翠がどのように原文を選んで残したのかについては一定のルールが
存在していないようである。綺麗な曲辭の原文のみを保持し、碎けたセ
リフの原文を保持しないというわけではない。
- (19) 中村幸彦氏は讀本のこの文體を「和漢混淆文」と呼ぶ。詳しくは中村
幸彦『英草紙』解説(『日本古典文學全集 七八』小學館、一九九五

年)、濱田啓介「雨月春雨の文體に關する二三の問題」(『近世文學・傳達と様式に關する私見』京都大學學術出版會、二〇一〇年)を参照されたい。

(20) 本論文が引用する『新刻役者綱目』は石川縣立圖書館李花亭文庫藏本による。引用部分に對應する譯文…

【地唱曲】仙人うたひもの出端

詞あアらふしぎや。この海原をうかゞへば。青天にわかにかけくもり。雲ともなく霧ともなく。たゞ一かたに凝あつまりしは。必定これは元龍蛟龍、彼蜃樓をふきあらはすか。はて。いぶかしやなア。ぶたいを下る(十九丁オモテ)

(21) 伴俊典『日本における中國戲曲受容の基礎的研究—江戸期から明治期を中心に—』(早稻田大學博士論文、二〇一五年)九〇頁。

(22) 本論文が引用する『綴白裘』は『善本戲曲叢刊』第五輯(臺灣學生書局、一九八七年)による。その底本は鴻文堂乾隆四二年校訂重鐫本である。

(23) 内山美樹子氏は「上演の期待をよせる形で歌舞伎脚本として翻譯した」と『填詞胡蝶夢』を評價している(「中國戲曲から『生寫朝顔話』への流れと周縁」、『朝顔日記』の演劇史的研究—「桃花扇」から「生寫朝顔話」まで—)、『朝顔日記』の會編、二〇〇三年、九頁。確かに『填詞胡蝶夢』の舞臺書は詳細であるだけでなく、舞臺で上演できると思わせるほど合理的である。馬琴の『羈旅漫錄』によると、嵐翠が住む廣小路柳藥師あたりでは芝居が賑やかに行われているという。嵐翠は芝居に詳しい人だと考えられる。

(24) 『日本古典文學大辭典』卷一(岩波書店、一九八三年)三四〇頁。

(25) 京都大學文學部國語學國文學研究室編『改訂京都大學藏大惣本目錄』臨川書店、一九九七年。

(26) 河合眞澄『曲序傳奇花鉞兒』と演劇『讀本研究新集』(翰林書房、二〇〇四年)六頁。

(27) 高木元「中本型讀本の展開」(『江戸讀本の研究—十九世紀小説様式攷—』ペリかん社、一九九五年)一一一頁。「中本」とは讀本などの半紙本と、洒落本などの小本との中間の大きさの本である。中本型讀本の特徴については「人情本と中本型讀本」(『中村幸彦著述集』第五卷、中央公論社、一九八二年、四五九頁)を参照されたい。

(28) 濱田啓介「近世小説本の形態的完成について」(『近世文學・傳達と様式に關する私見』(京都大學學術出版會、二〇一〇年)八九頁。初出は『近世文藝』七五號、二〇〇二年。

(29) 挿繪を有し、且つ像贊入り人物像の口繪を持つという繪入根本も少ないが、この造本様式は繪入根本の典型的な造本様式にはなっていないようである。筆者が調査した京都大學藏大惣本の繪入根本に限っても、像贊のない繪入根本は文化三年以降に『三勝柳赤根色指』(文化八年刊、曲亭馬琴序)、『お花半七妹背通轉』(文化一〇年刊)、『いろは假名四谷怪談』(前編天保五年(一八三四)、後編同六年刊)などがあげられる。しかしこれらの繪入根本には彩色口繪と役人替名が揃っているが、『填詞胡蝶夢』にはこの二つの要素がない。『填詞胡蝶夢』は繪入根本と讀本兩方の性格を持つているが、造本様式の面では讀本のほうに近く、繪入根本の典型的な造本様式を取っていないだろう。

(30) 岡崎由美「江戸時代の元曲辭典『劇語審譯』について—中國戲曲受容の視點から」、『人文研究』神奈川大學人文學會、二〇二一年。また、黃仕忠氏は「日本江戸時代對中國戲曲之接受」(『文學遺產』二〇一四年)で、江戸期における中國演劇の受容史をまとめて論述した。

(31) 板谷徹『交錯する琉球と江戸の文化—唐躍臺本「琉球劇文和解」影印と解題』(榕樹書林、二〇一〇年)を参照されたい。

(32) 樊可人「遠山荷塘『諺解校注古本西廂記』の成立経緯について」『日本中國學會報』二〇一七年。

(33) 嵐翠が指摘した部分の『填詞胡蝶夢』での對應する譯文…

第三紙・(貼) アノかもじがあるかや(淨) エ何じやかもじ。なんのわしが豊屋じやあるまいしかもじがあつてたまるものかいなア

第七紙・(中略) (貼) 老人家親事怎麼様說了(淨) ハアこちらのこと
○とは申し何のごでござりましたナ(以下省略)

〔附記〕本稿は日本中國學會第七十三回大會(二〇二一年十月九日)における口頭發表の成果をまとめたものである。その際に多くの方々から御教授を賜った。記してお禮申し上げる。本稿の作成にあたって李思漢氏から未公開である博士論文全文をご提供いただき、李氏論文により藤井乙男舊藏本(天理本)の所在を知った。李氏に謝意を表す。本稿の作成にあたって文献の閲覽・掲載をご許可いただいた諸機關にお禮申し上げます。

『填詞胡蝶夢』挿繪(國會本一七丁ウラ、一八丁オモテ)

