

# 「声」と中国文学の現代における転換

——洪深『戲的念詞与詩的朗誦』を起点とする検討——

梅 家玲

(訳 藤野真子)



一九四三年、著名な演劇人洪深（一八九四—一九五五）<sup>(1)</sup>は『戲的念詞与詩的朗誦』（劇のせりふと詩の朗誦）という書籍を出版した。郭沫若は冒頭の序において、「詩の朗誦」と「話劇」<sup>(2)</sup>とが、「科学化」へと向かって発展する第一歩になるものだとして本書を賞賛した。その理由は、「朗誦」と「念詞」（せりふ）は、若干の先天的要素を除いて、後天的な技巧や手法が必要である上、これらは科学的理論と技術的規範があつてこそ、はじめて人々の学習と参加に利するものとなる、というものであつた。

『戲的念詞与詩的朗誦』（以下『念詞』と略す）は長いものではないが、洪深は二年もの歳月を費やしこの書を完成させ、当時、「もつとも普遍的でもつとも熱意ある検討がなされ、もつとも大きな實際の影響力を持ち、もつとも優れ

た成果を備えた」演劇理論書であると見なされた。<sup>(3)</sup>しかるに、五四以来の時代的言語環境において、このように「声／朗誦」の調琢に重きを置いた著作は実際少なくなかつた。たとえば一九三六年にも、フランスから帰国した黃仲蘇（一八九六—？）により『朗誦法』という著作が出版され、生理的発声方法、心理的情緒変化、言語的特徴などの側面から、「朗誦」による言語学習について詳細な分析が加えられた。抗戦時期になると「朗誦詩」の勃興につれて、「朗誦」に関する検討も雨後の筍の如く現れた。一九四二年、詩人徐遲が出版した『詩歌朗誦手冊』はその代表である。一九四〇年代後半、魏建功、朱自清、朱光潛らといった学者や専門家が、現代国語教育のための座談会を行い、「誦読」の訓練を行うべきだと強調したことも、期

せずしてほぼ一致している。これら「朗誦」の原理と技術に関する発言は、国語教育促進の効果を意図したものであった。誦読される文体には古文も白話〔訳注〕口語、口語文〕もあり、ジャンルとしては詩歌も戯曲・小説もあり、著述形式には散論も専著もあつた。論述形式や着眼点はずべて異なるものの、新旧文学の転換という文脈において、それが頻繁に出現している事実がつねに想起させるのは、創作であれ演技であれ、あるいは教育であれ、「声」の重要性をないがしろにはできないということである。<sup>3</sup> 洪深『念詞』は、声の「演技」のために著されたものであるが、この演技形式が現れた理由そのものは、演劇と文学の現代性を追求する行為の一部に他ならないのである。ここでいくつかの問題が生じてくる。まず、「念詞」が「詩の朗誦」と並列して論じられるのはなぜか。「劇」と「詩」の間に通底するものを通し、「声」が新文学の発展に際してジャンルを跨ぐ現象、その作用、およびそこに派生する問題を、我々はどのように考えるべきなのか。次に、「念詞」と「朗誦」は、ともに声の抑揚起結とリズム・音律をコントロールすることにかかわる。それは大衆に向かつて演じる形をとるとき、より顕著なものになる。他方、リズムと音律は等しく文学を構成する重要な本質である。そこにある「言説」が繰り返し頭在化されたのちに文学の転換という問題を思考する際、我々は異なる観照を持ち込んで

それに相対するのかどうか。ここにおいて本論文では、まず「声の演技」が現代「話」劇の形勢において果たした重要な作用と、それと「朗誦詩」との内在的通底性を分析する。続いて『念詞』の言語的論述を分析し、さらに一步踏み込んでその中の「声気」に関する論述を核心として、文学の転換過程における相関問題を検討していく。

## 一 「声」と「演技」——「話」劇と「朗誦」の内在的通底性

「話劇」は中国現代演劇における新興の上演形式である。徐半梅は『話劇創始期回憶録』において、冒頭より以下のように述べている。

世界各国の演劇は、ほとんどが話劇を主、歌劇を従としていたが、我々中国だけ状況が異なる。一貫して歌舞劇のみを主とし、すべての劇が歌唱を基本としている。

よって、劇を演じることは「唱戲」〔劇を唱う〕、観ることは「聴戲」〔劇を聴く〕と称される。かつての中国において、演劇といえはば間違ひなく歌劇のことを指し、歌劇以外の演劇はなかつた。<sup>4</sup>

よって、中国人にとって、西洋の話劇はひたすら「せり

ふのみで唱わない」もので、実際極めてもの珍しく感じられ、「劇」と見なすことのできない演劇形式であった。しかし話劇は、晩清以来の社会・政治の変化や、種々の維新思想の登場にしたがい中国に流入したのみならず、ついには当時の「戯曲改良」「演劇改革」における重要な一環となった。中国伝統演劇はこれまで「唱（うた）・念（せりふ）・做（しぐさ）・打（立ち回り）」のすべてを重視してきたが、俳優の声から生まれる「念」——すなわち「話すこと」が、どのように伝統演劇における声腔（調子と拍）の規範を取り去り、さらに「唱・做・打」に取って代わって現代話劇の誕生・形成過程の唯一の要素となったのか。中国演劇の上演、および演劇文学の現代における転換過程におけるポイントはここにある。その中には、舞台において俳優が話をする際、声の演技性に対する要求が極めて強化されたこと以外に、舞台上の観客による「話」劇の観念に対する認知と受容、劇作家が声による演技に応じ脚本の内容をいかに改変しようとしたかなどの問題も内包されていた。それは個別に存在するのではなく、それぞれが互いに結びつき合っていたのである。

筆者はかつて、早期中国話劇と社会政治思潮の変遷には極めて緊密な関係性があり、俳優の「現身說法」が常々意図的に舞台での演技を借りて「演説」を行い、改革理念の宣伝を行っていたことを指摘した。これは当時の中国人を

して、西洋の「話劇」の芸術的表現手法とは、つまり「劇中に演説あり」ということなのだと思解させた。しかし、この誤解は、現代話劇に対する意識の萌芽において、少なくとも二つの面で意義を持つものであった。一つには、認知的観念において、話劇のリアリズムと現実の人生との相関性を体験し得たこと、もう一つは、脚本作成において、人物のせりふの重要性が大幅に増加したうえ、口語化・生活化へと帰着していったことである。極論すれば、「對話」の言語的運用およびその進行方法は、脚本の構造全体にも影響を与えたのである。

早期話劇文学の発展を顧みると、我々は「演劇／話劇」文学に舞台での声の演技が要求されることで生じた変化を、二つの面から観察できる。まず、小説界の革命と同様に、その始まりは西欧と日本の劇作を翻訳することにあつたが、そこでは文言が用いられていた。しかし舞台上の上演を考慮した場合、実際、文言ではしっくりこなかった。そこで、「對話」の部分では口語を用い、その他の部分に文言を用いたところ、ついには文学的展開の第一歩をもたらすに至った。『新青年』に掲載された劉復の翻訳による脚本は、その歷程を明確に示すものである。

他方、現代話劇は日本の新劇の影響を受けており、当初「文明新戯」という形で舞台上に登場し、後に「新劇」と見なされるようになった。当時、純粋な白話を用いた若干の

創作劇はあったものの、その「念詞」部分は依然として旧劇（伝統劇）の「自ら家門を報ずる」（観客に向かつて自ら出自や身の上を語る）方法をとるものであった。たとえば助哉の作品『雙梟記』において、登場人物の張士魁が登場する際の語りには、依然として旧劇の調子が現れている。

（自ら語る）ああ、外の知らせがかくも悪ければ、これはいつたにどうすればよいことか。わたくし張士魁、歳は四十に満たず、にわかには軍機（清代、軍事・政治の重要事務を司った最高機関）へと駆け上り、眼前の状況は一年ごとによくなくなってまいりました。それにしても恨めしいのは死に損ないの革命党めが、ゆえもなく事を起こしたこと。やむなく女房にお出まし願って、みなを暮らし向き（9）のことをじっくり相談せざるを得ない。おいでなさい！

このように、中国伝統演劇が元来「叙述」をその本質とするところがポイントとなる。観衆による、「唱・念・做・打」という多元的な演技および「名優」の演技術への重視には、ストーリーの構造自体を遙かに超えたものがあつた。ストーリーも、その多くが時系列に沿って物語が進んでいくもので、バリエーションは少なかつた。いったん「唱・做・打」を取り去り「念」のみを残した「話劇」

は、対話における「言語」本体の運用方法のみならず、同時にストーリー構造における新たな調整という問題に直面した——登場人物はどのような状況で話すのか、誰と話すのか、何を話すのか、どのように話せばクライマックスをつくり出し観客を引きつけることができるのか。こうした問題は、いずれも劇作家が慎重に考えを巡らせねばならないところであつた。話劇はかつて「文明戯」としての実験を通じ、伝統的な「旧劇」と互いに一進一退した過程を経てはいるものの、「現代」話劇の観念を形成し実践することとは、劇中で人物が「話すこと」のタイミング・目的・内容・方法の調整や変化と、実際のところ一つ一つ関係性を持つていたのである。

こうした状況下において、話劇俳優にとつての「声の演技」である「戯の念詞」は、当然ながら舞台において極めて重要なものであつた。とりわけ中日戦争開戦後、宣伝と教育における受容のため、話劇の上演は空前の盛況をみることとなつた。さらに、街頭劇（街頭をはじめ屋外で行われる短い劇）、活報劇（時事性を帯び、宣伝・報道を目的とした劇）などの演劇形式も派生し、時宜に応じて群衆の間で随時上演が行われた。戦時中のことであり、戦況は慌ただしく、物資も欠乏しており、舞台セットやライティンク、音楽、小道具、服装などもみな簡素であつたため、俳優の「念詞」はストーリーを進行させ、情感を盛り上げ、

理念を宣伝するための重要な抛り所となった。

もつとも、このような状況にあつても、当時の演劇界において「念詞」に関する専門的な検討は決して多くなかった。<sup>10)</sup> 洪深が「専門書」において「念詞」に詳細な検討を加えたのは、もとより時代の状況による需要があつたからである。ただし、「戯の念詞」と「詩の朗誦」を並べて論じたのは、当時の「詩歌朗誦運動」同様、それが一時期大流行したという理由以外に、「念詞」と「朗誦」との間に、「声／演技」から生ずる共通性が現れていたからであつた。

「朗誦」は悠久の伝統を持つが、新旧文学の転換という文脈において検討すると、それは一九二〇〜三〇年代に登場し、当初の目的は発展中の新詩のために新たな形式を探し求めるところにあつた。抗日戦争勃発後、救国意識を啓蒙する必要から、詩人たちは書齋を出て、群衆に相対する形で詩歌の朗誦を行った。同時に、わざわざ朗誦するための「朗誦詩」が書かれたが、その目的は詩歌の感性をもつて全人民の抗日意識に呼びかけ、結集させることであつた。とりわけ、全国の文学界が武漢で一堂に会したのちそれは行われた。『大公報・戦線』を嚆矢とする新聞間の強い協力関係のもと、「文芸の集い」ではどこも詩歌の朗誦が行われたのみならず、劇場でも詩歌の朗誦会が開催され、多くの作家や詩人が登場して朗誦を行い、群衆から熱烈な

歓迎を受けた。「はなはだしいことには、話劇や映画の開幕前や放映前でさえも、当時の戦況と密に結びつけて書かれた、戦闘性と現実的意義に富んだ詩を詩人が朗誦することがよく行われた」といったことが起きた。この運動は漢口に始まり、迅速に全国各地へと広まっていき、ついには大規模な「詩歌朗誦運動」が形成され、同時に「朗誦詩」というジャンルの生成をも促した。

群衆に相対する必要性から、「朗誦詩」には、観衆がそれを耳にする時の効果を必ず顧みねばならないという問題がつきまとつた。これにより「詩」はもはや詩芸を調琢するという単なる詩人の個別行為ではなくなり、「朗誦」が群衆にもたらす効果、さらにはそれが一定の「演技性」を備えることを考慮する必要性が生じた。「朗誦運動」が詩歌から他のジャンルへと拡大するにつれ、朗誦者が行う表現は、時に、演劇の上演にほぼ近いものとなつた。たとえば、抗戦期において詩の朗誦活動に全力を傾注した詩人徐遲は、重慶の文芸協会が主催した魯迅を記念する催しにおいて、『狂人日記』朗誦の責を負つた。その友人の回想によると、徐遲は真剣に工夫を凝らし、全文を暗唱したのみならず、「役になり切り、狂人らしく扮し、舞台いっぱい歩き回り、力を込めて叫び、両手でパントマイムを行った。その標準官話は英語の音調を帯びていた」という。その場で聴いていた朗誦詩人の高蘭は、後日、「まるで『狂

人日記』を朗誦しているのではなく、狂人が日記を朗誦しているかのようだった」と冗談めかして評した。こうした状況のもと、洪深が「戯の念詞」と「詩の朗誦」を並べて論じたことは道理にかなっており、一定の合理性があった。

しかるに、「戯の念詞」か「詩の朗誦」であるかを問わず、いずれも既存の文学の原文に依拠する必要がある。これが意味しているのは、いわゆる「声の演技」が、実際、原文に含まれる情感の形態にもとることが不可能であると同時に、漢語（中国語）語系を持つ言語本体の内在的特質から離脱することも不可能だということである。およそあらゆる劇のせりふの抑揚起結、詩のことばのリズムの変化は、いたるところで「声の演技」の効果を左右する。一方で、まぎれもなく「演技」によった——すなわち声を運用した「技芸」に極力求められるのは、ことばの「音楽性」を高度に明確化することのみならず、生理的な発声器官が内在的な心理的情感と協調作業をなすことで、言語運用と人の感覚器官との多重的相互作用を顕在化させることである。——より適確に言えば、この音楽性を備えた「声」は個人の生命に内在する血氣を源泉とするものであり、体現される効果の善し悪しは、作者が文字テクストを斟酌・雕琢する際に重要な参考となる。この中における曲折は、『念詞』における言説を起点とすることで、その一端をうかがい知ることができよう。

## 二 「我が口が我が手を語る」

### ——『戯的念詞与詩的朗誦』の言説と論述

洪深は、話劇俳優の「念詞」の訓練に関して顕著な功績を残しており、早くから持論を公にしていた。一九二四年、彼は戯劇協社のために『好兒子』という劇を編んだが、当初は、俳優のせりふが「オウムが物まねをしているようで、聴くに堪えない」と批判された。しかし、洪深の指導のもと、「一つのことばを十数回も練習するようになった」ことで、数日もすると「口を開き、声を発すると、そこかしこが美感に満ち、余韻をもたらし、物語をつぶさに伝えることができるようになった。明らかかなことは明らかに、隠れていたものも立ち現れ、過剰な点や無理な矯正による問題はまったくなく、極めて自然ですぐれていた」と言われるまでになった。これより、『念詞』という書物にその妙技がいかに示されているのか、特段の注目を浴びるようになった。

基本的に「科学化」された言語技術の訓練に関する専門書として、言うまでもなく『念詞』には朗誦とせりふにおける発音、吐氣（息を吐くこと、呼吸）、声氣（語氣）の抑揚起結など実践的技巧に関する多くの検討がなされている。しかし突き詰めれば、これらの実践的技巧の中で、

「話すこと」の本質と目的に起因しないものはない。演技の訓練において、話をする人間の心身の状態と言説内容は全面的に協調していなければならない。洪深は当然こうしたこと精通していたが、これによって、七節で構成される本書は全体をおおよそ三つの部分に分けることができる。まず、第一、二節で「話すこと」の四つの作用」と「中国語の字音の難しさ」を説明し、「実行企図」が一切の話の作用が生じる根本的原因であること、四声陰陽（声調音律）こそが中国の文字が発音困難となる原因であることを指摘している。これは、「話すこと／念詞」という行為の構成に関する基礎的な紹介である。そのうち、三、四、五節では理論的な分析に進み、主に「声」の表現と「文字」テクストという二方面の結合について、「気群と意群」「自然リズムとその変化」「詩と散文／韻律のリズムと情感」などの論題を通じ、中国語の言語と文字の「声（音）気（息）」をいかに研究・体現するのか、順序立てて分析が加えられている。最後の六、七節は、発音器官と心理的情感の相互協調に基づき、「声の表現の一般的な必要性」を具体的に明らかにするとともに、「詩の朗誦と劇のせりふ」の相関性と実践的技術にも言及している。全体を通じて、もともと文学理論的意義に富んでいるのは三、四、五節である。とりわけリズム・音律と情感の問題を分析するにあたっては、それぞれ新旧の文学を併置して論じている

が、文言・白話の区別にとらわれず、むしろ古今を縦横に語り、「声気」の抑揚起結をもって「声」の運用原理とリズムの構成様式を明らかにしている。ひいては、詩歌と散文のジャンルとしての異同に基づき分析が行われている。これにより、本書は、演技の訓練内容を記した専門書としての定まった用途以外に、一九三〇、四〇年代文学の「声」に関する論述として、注目すべき視点を提供するものとなっている。それは我々に以下のことを提起する。多くの人々が新旧文学の間に横たわる断絶性に注目し、「文言」と「白話」を文体の異なる叙述方式だと見なすとき、我々は「話すこと／声／声気」のレベルで両者の間の共通性を探索し、一歩進んでその転化の痕跡を丹念に追求することができるとはならないだろうか。

いわゆる文学の「声」に関する記述は、「声」のレベルの分析を通じて中国語文における特性を把握すると同時に、発展途上の新文学が展開の道を探し求めることを意図したものであった。一九二〇年代以来、少なからぬ学者たちが共同でこの問題に注意を傾けた。聞一多、朱湘、朱光潜などが「詠詩」により新詩芸術を磨き上げ、郭沫若がリズムを論じ、郭紹虞が古代文学の音節の文気（文勢）、声の美、フレーズの弾力性の作用を探索することにより、文言と白話の言語問題を分析したことなど、いずれもそこに含まれる行為であった。「声」は口頭の言説を構成するも

のであり、また文学テキストの内在的源泉でもある。もし、「我が手が我が口を書く」ことが現代白話文における核心的訴求であるならば、『念詞』こそは、表現者の身体的力行を通じ、「我が口が我が手を語る」ことの学理的分析と演技的実践を進行させるものに他ならない。これもまさに「口」と「手」の斟酌・調琢にあたって往復するものであり、話すこととテキスト、文言と白話との間の相互転化の問題に、価値ある分析を提供するものである。以下、郭沫若が『念詞』序言において提示した「文学」と「口頭伝承」の關係から語り始め、『念詞』における言説を整理していきたい。

郭沫若は以下のように指摘する。文学の起源は口頭伝承にあり、おおむね古代文学とは詩歌の形をとり、音楽性に富み、本質的に動的な時間の芸術に近く、静的な空間の芸術からは遠いものであった。しかるに、文字の発明により、文学は口頭伝承から竹帛〔竹と絹〕に記されるものになったが、ことばの「造型」の特徴により、ついには文学言語と口頭言語が日に日に乖離するに至った。いわゆる「文」は次第に静態的な空間芸術を目指すようになり、耳とは疎遠になる一方、目に訴えるようになり、ついには口頭伝承にその根源を求める音楽的特質をほぼ完全にうち捨てるに至った。<sup>(16)</sup>しかるに、

演劇は芸術が統合されたものであり、もはや単純な文学の範疇に属するものではない、むしろ、演劇文学は文学のジャンルにおいて、もつとも口頭伝承の本質を保持しうるものである。その要点はやはり耳の文学だという側面にある。詩劇・歌劇は音楽にあわせて唱うべきものであり、そこに余分な詞を入れる余地はない。つまり、近代の話劇もまた、言語の持つ音楽性をもって、観客の感性に訴え、感情を伝えねばならないのである。

これにより、

演劇文学の発展はまた、文学の音楽性への回帰を促した。詩歌の朗唱の隆盛は、ある面ではもとより音楽の勃興の影響を受けているが、他方で、話劇の勃興の影響も受けている。<sup>(17)</sup>

郭沫若が「音楽性」を文学の「口頭伝承」の本質とみなしたのは、もとより極めて大切なことである。しかし、もう一つの口||耳の伝播においては、音楽性は語る者が表現したいと思っている意味や情感と結びついてこそ、はじめて文学たりうるのである。郭沫若は「音楽性」を極力持ち出すことで、それを演劇文学と詩歌の朗誦、口頭伝承と文学テキストとの間の連結点としている。それは、『念詞』が



着目する「声」という論題を、文学テクストを形作ることの重要性において強調しようとしているからに他ならない。また『念詞』は「口」と「手」の連携を議論の核心としているが、それは「気群」と「意群」の説に始まる。洪深は以下のように指摘する。

息継ぎを要さず、一気にはつきりとのびやかに吐き出しうる最大の字音数を、専門用語で「気群」(Breath Group)という。一文が長ければ、気群は一文の一部分だけとなる。短めであれば、一文全体を包括する。これは話をする時の息の正常な形である。一文以外では、前の文や次に続く文をひと連なりのものとして、続けて読んでたり唱ったりする。……これは非正常な気群であり、特殊な効果を狙うための「説」(はなす)、「念」(読む)、「誦」(朗誦する)にあたり、使うことは極めて少ない。しかし普通の会話においては、このようにする必要がないだけではなく、一つの正常な気群が、一気に噴出し、余すところなく流れ出るといふこともない。いくらか長い気群は、分裂していくつかのより短い段落となる。段落と段落の間には、長短の異なる停頓を作りうるが、決して息継ぎをするわけではない。これを専門用語で「意群」(Sense Group)という。毎回意味を構成することの可能な、これ以上減らすことのできないいくつかの字音

が、文法および論理の上で一つの集団を作るが、一個の最小の完全な単位は、完全に話し出される必要がある。もし切れ目なく続いていたり、またはバラバラになつてしまつたりしたら、字音そのものは失われなくとも、聴衆はもはや理解するすべを持たなくなる。実際、意群もまた話すことを構想する単位である。日常の会話では、一つの意群に一つの意群が続き、波のように寄せ、それが積もつて一つの気群となるのだ——これは話すことにおいてまず第一に自然な趨勢であり、声の表現技術に対して、多大な影響をもたらすものである<sup>⑧</sup>。

基本的に、「気群」と「意群」の形成は、もとより「声」と「意味」との相互の協調から脱し得ないものである。文学者の説を参照すると、言語の基本的構成には、句、読、詞、字(文、句、単語、文字)が含まれる。ここにおける「意群」とは、おおよそ文法学における「詞組」(四、五文字程度のまとまり)に相当し、言語中に字が重なつて成立しているもので、意味を持つ最小の単位である。「気群」は「読」であり、話す際の息継ぎにより形成される停頓の場所である。一個から数個の「気群」が連なることで、完全な「句子」が形成される。「気群」を句読の「読」とみなすのは、より普通ではない話しぶりの時こそ、「一気」の起結停頓によつて進行する必要があるというその特質に対して

用いる方が相応しいからである。つまり、洪深が力を入れた「念詞」の訓練は、当然ながら「声」の強弱抑揚と「氣息」〔呼吸〕の起結停頓を兼ねたものであり、よって「声氣」と併称し得たのである。彼は一方で、これにのっとり、個別の字・詞を、特定の關係または意味を際立たせることで発生する「重読」〔ある音節にアクセントを置いて発音すること〕と強調〕によるものと、会話言語の速度や長短で形成された「吐音の長さ」によるものであると推論している。他方、リズム、押韻、情感と生理的呼吸がどのように相互作用するかに関する論が、これに沿って展開される。

「リズム」は元來、話すこととテクスト、文言と白話、詩歌と散文、音楽と文学のいずれにも必ず関わる問題であり、五四以來、各種の詩文論はみなこれに留意してきた。おおよそこれらの論考の多くは、「時間」と「力動」(あるいは強度)を、リズムを構成する二大要素とみなしている。リズムは、纏綿と続く時間において、声の異同が互いに連続し、呼应し、錯綜する中で生成されるものと認識される。しかし、注目されるのはことばの音韻の「異同」だけであり、実際に詩を読むときの速度や音調の問題にはまったく触れられていない。洪深の『念詞』は、念誦の訓練に重きを置いているものの、リズム論には大きな相違がみられる。彼は「意群と気群」の説に基づき、さまざまな詩文の実例を分析し、「中国語の吐音の長さは、最

も慣用的であるのが三拍子で、次が四拍子である」と指摘している<sup>20)</sup>。よって、リズムを語るに際しては、同様に「等しく同じ長さの「時隔」(Time Interval)は、再現すなわち繰り返しによって「加強」(Stress)を生み出す」と考えると同時に、「リズムとは実はその一切が「加強」のための組織であり、声の活動は音色 (Tone-Color) がリズムの変化に際しても一貫性を維持する場合以外、いつもリズムに支配されており、多彩なバリエーションがあつてもすべてリズムにより統一されている」ことが強調されている。しかしその重点は、詩を読むときの発音の速度や強弱の上に完全に落着している。ゆえに「加強」の原因を語る際、それが「口語上の習慣による重読なのか、意味上必要な重読なのか、主観的な感情による強調なのか、発音時に止めることのできない重拍なのか」によると述べる。また「加強」の語り方も多種多様で、「氣力の増加は音に勢いをつけ、調子の増加は音を高くし、時値の増加は音を長くし、響きの増加は共鳴 (Resonance) となり、ある音質を再現する(母音に属するものが押韻、子音に属するものが双声)」と述べている。これらはすべて、「リズムを浮き彫りにすることができ」ものなのである<sup>21)</sup>。

この他に、彼は音楽における「拍子」の概念を援用して、「念誦」の音楽性を體現した。これにより、彼は自身の「自然にリズムを成す」という論の要点を次のように総

括する。

構想は意群を単位とする。それぞれの意群には少なくとも一つの重読点あるいは強調点がある。話すとき、一つの意群を一つの重読点とすることもでき、前の意群もしくは重読点に続いて、潮のように追いかけてくるものである。吐音の単位は三または四拍子の小節である。一つの小節ごとに、字数の多寡を問わず、通常三もしくは四の拍子となる。字数がこれより少なければ、字は長く引っ張らねばならず、長ければ字をギュッと縮めなければならぬ。

このようになるのは、「構想」(意群)と「吐音」(気群)の両者が、「いづれも私たちの「神経能力」(Nervous Energy)に起伏がある結果、私たちの脈拍と呼吸の緊張と弛緩に影響するところとなり、人々の話すことが期せずしてリズムを形成する」<sup>(23)</sup>からなのである。

これより、情感と韻律の結合から、詩と散文の相違と共通点を語ることもできる。洪深は、人は強烈な感情のもとで、極めて容易に脈拍と呼吸のリズムを意識できると考えていた。情感はリズムの生成を促し、情感が強くなればなるほど、リズムもますますはっきりしてくる。詩と散文にはともにリズムがあるが、詩のリズムは定型の「音歩」

(あるいは「音節」<sup>(24)</sup>とも称する)であり、散文のリズムは「意群」である。詩の「音歩」は常にリズムを満たすために、意群を切り分ける。散文のリズムは、意群の最初の文字に始まり最後の文字で終わる必要があり、任意に切り分けることはできない。さらに散文のリズムは、数種の「時値」(持続)(Duration)と異なる「時隔」(すなわち小節)によって構成されるもので、一つの種類を数回連用したのち別の種類に換えることができ、さらに何回か連用したのち、再度換えてもよい。また一般に規律を持つ詩の場合、「音歩」はおおよそ一つの型に限られる。もし「転化」があれば、「音歩」の時値と法則は改変できない。よって、両者はともにリズムを持つものであるが、詩の多くは一種類のリズムが通底しているのに対し、散文は数種類のリズムを順に使っても構わない。ゆえに、気のおもむくままに、自由に駆け回ることができる。しかしいったん感情的要素が介入すると、詩と散文のリズムもこれに従って変化が発生する——すなわち、詩句の中に理知的な成分が増加したとき、詩句の韻律・様式は必ず消滅するということがある。散文において感情の強さが増大すれば、すぐに明らかな感情の起伏が文章中にあらわれ、甚だしくはある韻律様式の兆しさえ見て取れるようになる<sup>(25)</sup>。

基本的に、洪深がリズムと情感、および詩と散文の異同を論じたのは、やはり「せりふ」の念誦という実際の必要

性を出発点としており、感情を伝えることで人を感動させることを目的としていた。そこで彼は「詩と散文」の節の最後で、わざわざ表の形をもって、詩・せりふ・話すことの三者の間の、情感・リズム・リズムの単位（意群あるいは音歩）・単位の時値などの側面における強弱が次第に変化していく関係を詳細に分析している。一九三〇、四〇年代文学の「声」を論じる文脈において、個別の検証を行った場合、洪深の情感とリズム、および詩と散文の異同に関する論は、必ずしも朱光潜の『詩論』を超えうるものではない。語詞の音韻・音節に関する分析について、その深さは決して郭紹虞の『語文通論』に及ぶものではない。しかし、その重点が「我が口が我が手を語る」ことにあるがために、この「意群と気群」の説を通じて展開された全体的な議論は、既存の文学の音声論に対する実証や補充に止まらない意義を持つものとなったのである。まさに郭沫若が述べたように、文学の起源は口頭伝承にあり、口頭からことばとなつていったがゆえに、それが本来持つ、時間の中における「動」能が消失してしまつた。念詞と朗誦の演技的实践は、まさに口||耳で形成される「声」と「氣息」の抑揚流転により新たなものとなり、文学のエネルギーを活性化し体現化した。以下、引き続き「声気」の視点からの出発を図るため、順に三つの問題を検討する。(1)なぜ特定の訓練を経た後の「声気」は特別に人を感動させることが

できるのか。(2)もしやほり文学テクストに回帰する必要があるとすれば、もともと言説に基づいた「声気」の変化は、いかに「文字」(ことば)において体現されるのか。その間の運用の機微は、同様に反復練習を経て獲得できるものなのか。(3)新旧文学が転換する過程において、「声気」の体現方法はそれにつれて改変されたのか。

### 三 「声気」と文学の現代における転換 ——声、標点と文学テクスト

まず最初に、「声気」がなぜ訓練を経たのち、特別に人の心を感動させることができるのかということを検討する。洪深は、詩のリズムと韻律の問題を分析するにあつて、まずフランシス・B・ガミア (Francis B. Gummere, 1855-1919) の『詩の起源』(The Beginnings of Poetry, 1901) における説明を引用し、「人と人との間の一致」すなわち、それが人の心を揺り動かす原因について、次のような指摘を行っている。

「一致」の意義は、彼らが声調に留意し、それを組織し、配列することにある……客観的に見て、詩のリズムは人の群れが活動した結果のものである——一種の社会的行為が、「社会一致」(Social Consent) という表現の

ものになるのである。<sup>(26)</sup>

この「一致」性を基に、リズムは最終的に「感通」(考え、思いが通じること)の力を具えるようになり、また話者／作者の感情は、声調のリズムを通じて聞き手／読み手に相通ずるようになる。この一点について、言語心理学者による言語音声の起源に関する検討と連携して論じてみると、より精緻で深遠なものになる。シュタインタール(H. Steinhil, 1823-1899)の説によると、「音声」の発生とはすなわち、身体器官が対象からの刺激を受け印象を生み出すとき、連動して生じる身体(生理)的な反射である。反射性の身体動作と心の動揺とを意図的に結びつけることができれば、それが言語の始まりになる。人の感覚とは、感覚器官による知覚と内面の感情の両者を包含するものがあり、対象が発した音声に揺り動かされて生まれた感情が、自己に内在する、身体反射として発したことのある音声により生じた感情と同じものだ認識したならば、心理活動における感性の印象も特定の音声の意味と結びつくことが可能となる。よって話者は、その音声を用いることで、それと結びつきあつた特定の思想と感情的内容を表現することが可能となり、聞き手もまたこの音声を通じて、話者の感情を体感することができる。<sup>(27)</sup>

もし、反射性の驚きの叫び声のすべてが、人の情緒、発

声器官、および生理的な呼吸や血流など身体的作用が全面的に総合された時間の中において生み出されるものならば、心が揺り動かされて生まれた、意味を具えた詩やせりふは必要ない。郭沫若はかつて「リズム」の問題を討論するときこう述べた。リズムとはすなわち、情緒自身による表現である。「我々が情緒の立ちこめた場にいるとき、声は戦慄的であろうとし、身体は動揺しようとし、概念は移り変わろうとする」。これらの声・身体・概念は、「三位一体」であるだけではなく、ひいては相互に発生しうるものである。反対に、人々はよく似た音声の戦慄や身体の動揺を経験した際、呼応する観念の推移と情緒のリズムに心を揺さぶられる。これもまた、リズムがいかに「一致性」を備えた社会的行為であるかを証明している。なぜならそれは、もともと人類の言語が発生し発展する過程において、人の群れの感情が影響し合つて共に作りあげた音声の「基型」によるものであり、同様のリズム様式は、同一の社会グループに属する人々が持つ同じ感情動態に対応せねばならないからである。また文学の創作とはすなわち、既存の基型・規範と創造的変化の間の推移や動揺の中に存在するものに他ならない。

よって、念詞と朗誦の訓練とは、まさに人為的な方法をもつてなされるものであり、演技者／朗誦者に、すでにリズムと音韻を持つ基礎的規範によってトーンをコントロール

ルしつゝ発音させるのみならず、同時にそれによつて聞き手の感情的共鳴を呼び覚ますものなのである。且つこの訓練は、音声本体だけに集中するものではない。洪深はアメリカへ行つて演技を学んだ際、その最初の課程においては、発音、演技と身体的な舞踏訓練が同時に始まつたと語っている。その理由は次のようなものであつた。

発音訓練にあつては、まず身体訓練の必要がある。また舞踏は演技の基本を訓練するためのものであつた。

……

心理と生理の關係は密接なものである。心理の変化は身体の変化によつてつくり出されるが、逆に心理が変化することで、身体の変化も引き起こされる。よつて私たちが演技を行うとき、仮に本当に立場を替へてある種の境地について考えることができれば、生理的な面でも自然な変化が生じる。それは体の各部分においても然りで、多くの表情、顔面部、体の他の部分においては、筋肉の動きが微妙で俳優自身コントロールしたり力を入れたりできないため、「心理の変化の影響が」てきめんではないものはなかつた。音声もまた自然に感情化されるものなのであつた。

彼が煩瑣を厭わず「意群」と「氣群」の間の關係を明らか

にし、音楽のリズム理論を用いて各種の形式のことばを分析したり、声や呼吸における抑揚起結のスタイルを雕琢したりしようとしたことは、いずれもここから理解できる。

文学テキストに話を戻すと、この既存の「基型」の繰り返しと十分な練習によつて、ある種の特別な美学的効果の獲得を期待する理念や方法は、その実、早くから存在した。ここであらためて、前述した第二の問題提起に戻ることにする。もともと言説において形作られた「声氣」の変化は、いかに「文字」において体现されるのか。そこにおける運用の真髄は、同様に反復練習を経ることで獲得できるものなのか。

中国文学の發展を振り返ると、古典詩詞の声氣とリズムはおおよそ平仄格律のことだと見なすことができる。古文の作者の精神や意識は、ことばのリズムを除くと、往々にして虚字や助詞により表現される。古典詩詞の作成においては詩律への習熟が必須だが、これこそまさに、一種のリズムや音韻の祖型によつて声の感情を言語化する方法に他ならない。散文分野においては、歴代の古文論者の中で、「無法」に見える古文において、文章作成の法則を模索し、その道を掌握することに傾注しない者はいなかつた。いかに「神氣（精神）」と「音節」を把握し、虚字の運用から声氣の起結と転換、作者の神態（精神のありよう）を体感するか、そこがまさに注意の払いどころであつた。それを

研究し体得するためには、反復朗誦する他にない。明代の「唐宋派」から清代の「桐城派」まで、古文理論における「声に因りて氣を求む」の説には、反復朗誦によつて字句、音節、神氣を雕琢し、また「虚字」の運用を強化することが要点の一つであると詳細に述べられている。もつとも代表的な文章として劉大櫟の「論文偶記」が挙げられるが、そこには以下のような指摘がある。

文章を作成する道においては、神が主体となり、氣がこれを補う。

神氣は、文のもつとも精妙なところである。音節は、文のやや粗いところである。字句は文のもつとも粗いところである。……音節は神氣の跡であり、字句は音節の矩繩（区切つていくもの）である。神氣は見るべきがでないで、音節として見聞きできるようにする。音節は定まった基準がないので、字句でそれを定めるのである。

およそ文章作成の多寡・長短、抑揚・高低に一定の規律はないが、一定の真髄はある。意（こころ）で理解できても、言で伝えることはできない。……いちばん大切なところは古人のことばを読むとき、自分の身体をもつて古人になりきつて話すことである。ひと言ひと言、すべて古人によるものであつて自分によるものではない。

それに習熟したのちは、私の神氣はすなわち古人の神氣となる。古人の音節は、すべて私の口にある。私の口にぴつたりするものは、古人の神氣音節に似たものである。こういうことを続けていくと、自然と古代の美しい音を発することができるようになる。<sup>30</sup>

ここでの「神氣」とは、作家の精神的氣質と作品の感情的内包を高度に芸術化した表現を指す。いわゆる「音節」とは、長短が交互に不揃いに入り交じつた句式と、抑揚と停顿、高低と緩急といった言語的要素の両方を指している。作者の「神氣」は、「音節」「字句」などの外在的形式を借りて表現されるものなのである。読者は、文章の音節・字句に対する研究を通じて、作品の「神氣」を会得することができるのであり、これがいわゆる「声に因りて氣を求む」ことなのである。その中で、虚字の運用の真髄については、こと心して体得する必要がある。

文法には普通のものも変わったものもある。それらともに備えることができてはじめて、文人の能事を尽くすことができる。古代にことばが初めて生まれたとき、実字が多く、虚字は少なかった。典謨訓誥（『書経』の中に四つの文体の名称）はあれほどに簡要で奥深いものだが、文法の要のところはまだ完備されていなかった。

た。孔子の時にあって、虚字が詳細に備わり、作者の神態がごとごとく表現できるようになった。……文は虚字が備わってはじめて神態が現れるものである。どうして欠くことができようか。<sup>①</sup>

文章を作るにあたり、作者の「神」態を体现できるかどうかは、「虚字」が詳細に備わっているかどうかに関わってくる。一般に「虚字」とは、「助詞」「接統詞」「介詞」など、訓詁的意義を持たないが、文法的な意義は持っている語の総称である。文法的意義を持つ「実字」に対して、「虚字」の作用は主に作者の意識や精神を体现するものである。<sup>②</sup>『馬氏文通』では以下のように説明されている。助字は中国語文独自のもので、「字は意に達するもので、意が実であるところは、おのずと動・静を表す様々な字があつてそれを書くが、虚であるところは、語気の軽重、口吻の曖昧さのようなものについて、その動・静を表す字は無く、ただ助字によつてそれを伝える」<sup>③</sup>。これより、虚字が特に語気、あるいは声氣の表現を助ける機能を持つことがわかる。桐城派の人々が唐宋の文を宗とし、「声に因りて氣を求む」ことを提唱したのは、主に唐宋の文人が助詞や虚字を善く用い、文章を朗誦する際にはやわらかくゆめくものとなり、言語の風情や精神を存分に表現し得たからである。<sup>④</sup>また「誦読」とは、つまり「声に因りて氣を求

む」ことの具体的な方法である。その主な目的は、文を学ぼうとする者が古人の文に習熟したのち、古人が文を作成した際の神氣や音節をみな自己に内在化させ、「私」自身に繰り返し鍛錬を経験させ、期待しうる美学的効果を持つ文章様式を獲得させることをもつて、文学テクストを完成させることに他ならない。

「声に因りて氣を求む」の論は、もとより主に唐宋の古文を模倣することにより発生し、「誦読」により「声氣」の流転や変化を研究・内在化し、さらに踏み込んで文章作成方法の習得を論述したものであるが、現代白話文学の教学と習作の場においてもそれは持続的に用いられた。朱光潜、朱自清を例にとると、彼らは「朗誦」を現代詩歌の発展を調琢するための重要な道程となすのみならず、白話文の教学法を検討する際も、同様にそれに注目した。朱自清はこう主張している。

誦読は口語の形成を助けることできる。……新しい言語を学ぶ際、「説」「話すこと」から手をつけるべきである。しかし「説」と「写」「書くこと」とを同時に学習するのなら、必ず誦読教育を重視しなければならない。

小学校から中学校までを通じて誦読を重視する場合、教師が常に模範となつて読み、学生が常に練習すれば、自然に習慣となり、白話文を口にすることは決して難し



くないと思うようになるだろう。このようなクラスの青年学生は、時が来たら新文学を文章として受容するだけではなく、新しい白話を口頭においても受容することになるのである。

西欧的な、あるいは文言的な要素は、白話文において、おそらく避けようがない。青年は、もつとも多く、もつとも長く白話文に触れる。白話文には文言の要素が混じっているが、それでも誦読を妨げるものではない。(白話に) ゆったりと浸り、自己への融解を経さえすれば、次第に口のできるようになる。西欧化された要素を、青年たちは文章として多く受容しているが、むしろ口語では受容が難しいようである。思うに、西欧化された要素は、意識的に無理をして口にしなければならず、相当の時間が経ってから、慣れて自然なものとなるのであろう。

もし、小学校から白話の誦読を重視し始めれば、たとえ西欧化した文型であっても、次第に口にすることができるようになる。このように、将来的に国語は日増しに豊富な内容を持つようになり、いわゆる「文学の国語」を持つことにもなるのである。

ここにおいては、二つの面における相互転換の問題に対し言及がなされている。一つめは「説」と「写」、二つめは

「文言」と「白話」である。前者はまさに先に検討した「口」と「手」の間の融合と協調——すなわち「我が口」が繰り返して誦読することによってテキストの音節や神気を把握するということであり、そののちに「我が手」によって文を作れば、自然に文章となるのである。後者はもう一つのポイントに言及したものが、それはすなわち、現代文学の発展過程において、「白話」と「文言」、ひいては「西欧化された言語」との相互関係はいかなるものかということである。同時にそれは、どのように「口」と「手」の互いの協調と折衝により、文学の現代における転換へと向かっていったのか。

おおよそ、文学テキストは文言から白話へと転換したといえるが、それが顕著かつ容易に見て取れるのは、まさに「之乎者也」などの助詞が「的呢嗎啦」に取って代わられたことである。これ以外に、翻訳を経て導入された西欧式の文章作成方法は、既存の文法構造を変化させたが、これもまたポイントの一つである。これは朱自清が「白話」「文言」と「西欧化」の三者を並べて論じたがためであり、かつ彼はそれらが誦読によって相互に融合することが可能であると考えていた。

他方、我々が前述した「意群」「気群」「リズム」「拍子」の諸説をつなぎ合わせた上で、胡適が白話文を初めて提唱した際に導入した「標点符号」「句読符号」を併せて考え

ると、次のようなことが明らかに。洪深が氣群の節・拍を分析する際、ともに古今の文例を引用したが、得られた結論は同じであった。これは、白話文の中に西歐化された文型が入ってきて、古文から延々と発展してきた漢語の構造様式は、それにより全面的な変化を決して生じないことを意味する。これ以外にも、もともと少なからぬ虚字や助詞により古文中に孕まれていた「声氣」の変化は、白話文において、すべてが助詞として表されるようになったとは限らず、むしろ新しい標点符号の方が、少なからぬ面でその効果を引き受けることとなった。たとえば、「句読符号を論ず」という一文において、胡適は「當真」「果然」「你吃過飯了?」「我吃過飯了。」を例に、標点符号が現代の文字テキストにおいて欠くべからざるものであることを証明している<sup>38</sup>。

さらに一歩進んで注目すべきは、胡適が挙げた例のすべてが人物の「対話」から来ている——言い換えれば、もとより「話すこと」の「声氣」を源としており、筆写時にはとりわけ新式標点によりその体現を助ける必要があるということである。戯曲文学は「対話」を主軸とするがゆえに、テキスト化し上演するにあたっては、よりこの点に留意する必要がある。そこで、以下『念詞』において、郭沫若の歴史劇『高漸離』のある一段のせりふについて洪深が詳細に説明した部分を例に、古文が現代白話文に転換する過程

において、「声氣」の表現が次第に形を変えていく様子を説明する。同時に、前述の第三の問題、つまり新旧文学が転換する過程において、「声氣」の体現方法はそれによって改変されたのかを、具体的に考えていくことにしたい。『高漸離』の第二幕において、趙高が皇子胡亥に対し、春申君が愛妾の讒言を聞いて、自分の妻子を殺害させた話を述べるせりふがある。出典は『韓非子』で、原文は以下の通りである。

春申君有愛妾曰余，春申君之正妻子曰甲。余欲君之棄其妻也，因自傷其身以視君，而泣曰：「得為君之妾，甚幸。雖然，適夫人，非所以事君也，適君，非所以事夫人也。身故不肖，力不足以適二主。其勢不俱適，與其死夫入所者，不若賜死君前。妾以賜死，若復幸於左右，願君必察之，無為人笑。」君因信妾余之詐，棄正妻。余又欲殺甲而以其子為后，因自裂其親身衣之裡以示君，而泣曰：「余之得幸君之日久矣，甲非弗知也，今乃欲強戲余。余與爭之，至裂余之衣。而此子之不孝，莫大於此矣。」君怒而殺甲也。故妻以妾余詐棄，而子以之死。<sup>39</sup>

（春申君には愛妾がいて、余という名であった。春申君の本妻の子は甲という名であった。愛妾の余は春申君がその本妻を離縁するようにと願って、そこでわざと自分で自分の体に傷をつけ、それを君に見せて泣

きながら訴えた、「殿さまの妾にしていただけで、まことに幸いです。けれども、奥方さまのお気にいろうとしますと、殿さまにお仕えることができず、殿さまのお気にいろうとしますと、奥方さまにお仕えることができません。わたくしはもともと愚か者で、お二人のご主人に氣にいられるほどの力はありませんし、しょせんお二人ともに氣にいられることなどできない立場にあります。いっそ、奥方さまの手にかかって死ぬよりは、殿さまの御前で死を賜わりとうございます。そしてわたくしが死にましたあと、もしまたどなたかをお側で寵愛なさいますときは、どうか殿さま、このことを十分お考えくださって、人に笑われないよう氣をつけてくださいまし」。春申君はそこで愛妾の余の嘘つばちを信用して、そのために本妻を離縁した。余はまた本妻の子の甲を殺して自分の子の後継ぎにしたいと望み、そこでわざと自分で自分の肌着の裏地をひき裂いて、それを君に見せて泣きながら訴えた、「わたくしが殿さまのお情けを受けましてからもう久しいことでございます。それは甲さまも知らぬことではありません。ところが今日、むたいにもわたくしにお戯れになろうとしました。わたくしはあらがいます、それでわたくしの肌着もこんなに裂けてしまうほどでした。子としての不孝、これより大き

いものはございません」。春申君は腹を立てて甲を殺した。こうして、本妻は愛妾の余の偽りで離縁され、嫡子もこのようにして殺されてしまった。<sup>(4)</sup>

郭沫若の劇においては、以下のようなことばでやり取りが進行していく。

趙高…「楚莊王的兄弟叫春申君——唉，這春申君就是戰國四公子之一，所謂齊有孟嘗君，趙有平原，楚有春申，魏有信陵，就是那個楚國的春申君了。」他有一位愛妾，名字叫作余。這位余姬想要春申君專門愛她自己，廢棄他的正妻。她便在自己的身上弄出一些傷痕來，一面拿給春申君看，一面哭著說道：『我做你的小是很高興的，但要服侍太太就不能服侍你，要服侍你就不能服侍太太，我實在沒有這樣的本領，身子分不過來呵。我如其這樣讓太太把我折磨死，我寧肯死在你的面前呵。請你賜死我吧，賜死我吧，在我已經死了之後，太太又可以和你親熱親熱。不過我希望你留心呀，不要讓人家在背後笑你呀！』

胡亥…先生，人家在背後笑什麼呢？

趙高…這個可以不必追問。皇子，你還年輕，你不大懂。

不過她是說那太太對於春申君有点不大忠實，像這些地方可以不必過於追問，你讓我再講下去吧。「春申君

就聽信了余姬的讒言，他便為她把正妻廢掉了。正妻還有一個兒子，名字叫甲。」——這一句話，書上把它寫在前頭去了，應該要把它鉤到這兒來，文字才順。「正妻有一個兒子，名字叫甲。余姬又想害這個甲公子，那樣方好自己的兒子拿來承繼春申君的地位。她便私下把自己貼身的內衣撕壞了，又拿去給春申君看，一面又傷心地哭。她說：『我得到你的寵愛已經是很久很久的事嘍，甲公子并不是不知道。他剛才竟膽敢向我作無理的要求，甚至於把我這襯衫都撕破了呵。……』」

（趙高：「楚の莊王の弟は春申君と申します」——ああ、この春申君は戦国四君の一人で、いわゆる齊の孟嘗君、趙の平原君、楚の春申君、魏の信陵君、つまりその楚の国の春申君です。「彼には一人の愛妾がいて、名を余と申しました。この余姬はもっぱら自分だけが春申君に愛されようと思ひ、彼の正妻を廢せうといたしました。彼女はそこで自分の身体にいくつか傷跡をつくり、春申君に見せつつ、泣きながら申しました。『わたくしがあなたさまの側女になれたのは嬉しいことでございます。しかし、大奥様にお仕えしようと思えばあなたさまにお仕えできませんし、あなたさまにお仕えしようとすれば大奥様にお仕えできません。わたくしにはまことにこのような能力はございませんし、身体を分けることもでき

ません。もしこのように大奥様がわたくしをさいなみ殺してしまうのならば、むしろあなた様の前で死にとうございます。どうぞわたくしに死を賜りますよう、死を賜りますよう、私が死んでしまつたあとならば、大奥様はまたあなた様と仲むつまじくすることができましよう。しかしどうかお心にお留め下さい、他人に背後から笑われたりなどなさいませぬよう！」

胡亥：先生、他人が背後で何を笑うというのです？

趙高：それは追求なさりませぬよう。皇子よ、あなたはまだ若い。あなたはまだよくおわかりにならない。彼女がかの大奥様は春申君に対し、いささか忠実ではないところがあると言つたにすぎませぬ。このようなところは過度に追求なさりませぬよう。続きをしゃべらせて下さいませ。「春申君は余姬の讒言を信じてしまい、そこで正妻を廢してしまいました。正妻にはまた一人の息子がおりまして、名を甲と申します。」——この部分ですが、本では前の方に書いてありますが、ここにもつてくるべきで、これでことばの順序が正しくなります。「正妻には息子が一人おりまして、名を甲と申します。余姬はまた、この甲公子を殺めようと思ひました。そうすれば自分の息子に春申君の地位を継がせることがで

きるからです。彼女はこっさり自分が身につけている肌着を裂き、また春申君に見せながら、痛ましそくに泣きました。彼女は『わたくしがあなたの寵愛を受けていることはすでにずいぶん長い話でございます。甲公子がご存じないわけがございません。公子はさきほどあるうことか身のほど知らずにもわたくしに無体な要求をなさり、ひどいことにわたくしの肌着を破り裂いたのでございます。……』

原典と郭沫若の脚本を対照してみると、まず、原典の文の転換や起結は、その多くが「也」「者」「之」「矣」などの虚字や助詞によって完結していることがわかる。中でも余姫による泣訴の場面は、特にそのようになっていいる。郭沫若は「古文」を「白話」に転換するにあたって、文意はまったく変えなかったが、虚字や助字の変換とその運用の上では、むしろ少なからぬ調整と変化が見てとれる。特に余姫が泣訴する部分について、劇の脚本では多くの文の末尾に過剰なほど異なる語氣助詞が加えられているが、原典では必ずしも使われているとは限らない。また「どうぞわたくしに死を賜りますよう、死を賜りますよう」と二回繰り返されていいるが、このような手法は、いずれも言説の躍動性を大いに強化するものである。より注目に値するのは、白話の脚本において、話しことばの語氣の伝達と意味

の転換が、「了」「唉」「呵」「吧」「呀」「嘸」などの助詞以外に、かなり多くの部分で「新式標点」によって形成されている点である。脚本中の趙高のせりふを詳細に読むと、我々はそこから少なくとも三つの異なる叙事レベルを見いだすことができよう。一つには趙高の胡亥に対する『韓非子』の講釈、二つには『韓非子』原文の事件に対する叙述、三つには『韓非子』の叙事における余姫のせりふである。そして、読者がその中におけるレベルの転換を詳細に弁別できるのは、実は「標点符号」の持つ意味表示のおかげなのである。とりわけ、「引号」（引用符、カギ括弧）は人物（あるいは叙事）の言語的起結を表示し、「破折号」（ダッシュ）は「挿入語（あるいは補述）」の介入を意味している。よって、我々は引用符付きの「楚の莊王の弟は春申君と申します」というせりふを読むとき、それは『韓非子』中の叙事だと知ることができる。引用符の中の「双引号」（二重カギ括弧）は、余姫の泣訴のことばである。破折号ののちの、引用符を加えない「ああ、この春申君は戦国四君の一人で……」は、趙高による補足説明である。さらにもう一つの破折号のあとの「この部分ですが、本では前の方に書いてありますが、ここにもつてくるべきで、これのことばの順序が正しくなります」という部分は、趙高による叙事の挿入であると同時に、書面語が口語に転じるときに行われる調整を明示するものである。

しかし、洪深にとっては、脚本がすでに現代白話文であったとはいえず、舞台における念詞は、依然として語句の強弱抑揚の上にある程度の変化を必要とするものであった。ここで彼は「挿入注と本文」の説を提示し、変化の規範とした。

一切の字句は、およそ説明と解釈の性質に属するものであるが、削除を経ても原文の主要な意義を損なわないためには、別に挿入注を設けるべきである。挿入注はさまざまな話しことば中に存在するものである。時に本文との関係は微妙であり、異なる表現者であれば、結局は異なる区分をつくるかもしれない。

先に引用した『高漸離』のせりふの中の、「皇子よ、あなたはまだ若い」「このようなところは過度に追求なさりませぬよう。続きをしゃべらせて下さいませ」といったことばであるが、洪深は『念詞』において「括号」「括弧」によりそれらを束ね、それが解釈説明に用いる「挿入注」であることを示し、「本文とは異なる種類の声調・語気を用いて話さねばならない」と述べている。

洪深の説は、基本的に舞台上演における効果を考慮して示されたものである。彼は「異なる表現者であれば、結局は異なる区分をつくるかもしれない」と述べた。これは

「挿入注と本文」を解説する表現について述べたものであるが、実際に意味していることは、たとえ同一のことがら、同一の叙述であつても、作者（もしくは演技者）が異なれば、それはそれぞれ自己を發揮し表現する空間を持つということである。「声気」はそれぞれ生理的に内在する血気から出るものであり、その運用と変化は、当然ながら自己表現の重要な一部分となる。時代により文体は異なり、表現方式にはさらに相違がある。先に引用した例は、まさに具体的な人物の対話により、同一の叙述が「文言」から「白話文学」（脚本）へ、再度「白話」（念詞）へと次第に変化していく過程を示すものである。そこには以下のことばがつきり示されている。文言のことばは簡略だが重々しく、余姫のことばにも情態が大いに現れているにもかかわらず、白話の脚本と比較すると、後者は大量の語気助詞の追加と、さらには標点符号の手助けを受けているため、情緒の表現と意味の転換がより生き生きとしている。舞台のせりふは、「挿入注と本文」によつて、語句の異なる段落に基づき区分される語りの声調や口気の強弱・差異を生成し、音声の「演技」性を強化している。それはまさに、「声」が中国文学の現代における転換にどのようなように介入したかという面を明らかにするものに他ならない。

## 四 結語

一九二七年二月、魯迅は香港青年会で「声なき中国」という演説を行った。彼は、中国が過去に用いた「古文」は、すでに現在の大家たちと関わりが無く、「語られるのは陳腐な古い思想で、あらゆる声は、みな過去のもので、みなゼロに等しいものなのです」と述べた。そして彼は、「中国を声ある中国とし、大胆に話し、勇敢に進んでいきなさい」「現代の、自分のことばを使いなさい。生きたことばを使い、自分の思想を、感情を率直に言えばいいのです」と言い、青年たちを励ました。

もともと、魯迅が中国を「声ある」ものにすべきだと強調したにもかかわらず、ここにおける「有声」と「無声」は、ことばのテキストを生成するにあたり、適切に感情を表し意を伝えられるか否かという比喻に過ぎず、決して言語が発する「声」に言及したものではない。しかし、本論が追究しようとしたのは、いわゆる「文学革新」が、ただの「文」(テキストの形式)の革新に過ぎないことなどあるまい、ということなのである。新旧の文学が転換していく過程において、「声」がいかにその間に介入し、なおかつ一定の作用を発揮したのか。本論の分析により我々が理解し得たことは、声ある中国は、確かに「現代的」「自己

的」な声が必要とする。ただ、この声は、修辭上の比喩的な用法となるだけでなく、同時に現実における生理的・物質的な現象でもある。それは叙述することが可能であるのみならず、演技をなすこともできる。即時的に、諸々の口や耳に現れた抑揚の変化以外に、さらに現代の助詞と新式の標点符号を借りて、文字テキストの中に再現することもできる。文学の現代性を追求する過程においては、ことば以外に、さらに声があるのである。まさにその介入により、直接あるいは間接的に既存の文学の風景が改変され、中国の古代から現代まで、無声から有声までが同時に呼び起こされることになったのである。

### 原注

〔1〕 洪深は中国における話劇・映画のパイオニアの一人である。一九二二年に清華大学に入学、在学中に演劇活動に身を投じ、『売梨人』(梨売り)、『貧民惨劇』などの戯曲を書いた。一九一九年にハーバード大学のベイカー (George Pierce Baker) 教授が主催した演劇トレーニングクラスに入り、併せて修士学位も取得した。一九二二年に上海へ戻り、前後して復旦大学、暨南大学などで教鞭を執り、併せて戯劇協社に加入、一九二四年に改訳・演出を行った『少奶奶の扇子』(若奥様の扇) という劇でセンセーションを巻き起こした。復旦大学で教壇に立っていた際、指導のもの

と復旦劇社を成立させた。一九二八年にはじめて「話劇」ということばを提起して新しい演劇の名称とした。一九三七年淞滬会戦（第二次上海事変）の勃発後、教職を辞し、救亡演劇対を組織し、内地の街や村に深く入り、抗日救亡宣伝活動を行い、同時に話劇の隆盛と発展を推進した。

〈2〉 洪深「抗戦十年來中国的戲劇運動与教育」（『洪深文集四』北京・中国戲劇出版社、一九八八年所収）二二三頁参照。

〈3〉 ここで言う「声音」は「voice」のことであり、言語の声のことである。新文学の發展以来、新旧文学の轉換に関する議論においては、多くの論者が「ことば／文体」の改変に着目し、「声」は決して重んじられていなかった。魯迅を例に挙げると、彼は白話文を通じて「声ある中国」を作りあげべきだと公言していたが、彼が繰り返し口にした「声」とは、実のところやはりことばを指すもので、ここでの「声」は修辭的な比喩的用法であった。これに関する問題について、筆者は少し前の論文「有声の文学史——『声音与文学的現代性追求』（声ある文学史——『声』と文学の現代性の追求）（『漢学研究』二九卷二期、二〇一一年六月、一八九—二三三頁）において初步的な検討を行っているので参照されたい。

〈4〉 徐半梅『話劇創始期回憶録』北京・中国議劇出版社、一九五七年、二頁。

〈5〉 張得彝『随使英俄記』長沙・岳麓書社、一九八五年、三八四頁参照。その他、徐半梅もかつて、歌唱のない劇

は、「もとより劇を観るとみなすことはできない」と述べたことがある（『話劇創始期回憶録』二四頁）。話劇が中国で誕生した頃を顧みるに、かつては「文明戲」「新戲」など異なる名称が冠されていた。その上演形式は、現代的な衣装を着つつ伝統劇の歌唱を採り入れるなど、およそそのようなものであった。その搖籃期には、新旧入り混じった複雑な様相を呈していたのである。

〈6〉 伝統劇のせりふと日常生活の言語は異なっており、一般に「中州音」（上口音ともいう）を用いる。これは官話ではないのみならず、どこかの省の方言でもない。中国伝統劇の「非リアリズム」の要素の一つである。

〈7〉 袁国興『中国話劇的孕育与生成』北京・中国戲劇出版社、二〇〇〇年、一一—一六頁参照。

〈8〉 しかし実際には、中国における「新劇」は当時三つのものを指していた。一つには伝統劇の新編、二つには新作の戯曲で、やはり伝統的な方法で上演したもの、三つには「話劇」である。前二者の上演時には歌唱やしぐさ・立ち回りが残されていたが、ただ「話劇」のみは純粹に「話すこと」だけで演技を進行していた。

〈9〉 助哉「雙梟記」『小説時報』三二期、一九一七年四月。

〈10〉 洪深より前に、若干の演劇の専門家が「念詞」の重要性を理解し、それについて検討を進めていたが、短い散論もしくは全体的な演技論の一つの章として扱うに過ぎなかった。

〈11〉 郭沫若の「序」にはこの点が指摘されている。



- 〈12〉高蘭「過去朗誦一点体会」（高蘭編『詩的朗誦与朗誦詩』安丘・山東大学出版社、一九八七年所収）一四一頁。
- 〈13〉抗戦時期の朗誦詩と詩歌の朗誦運動の形成・発展、およびその美学的特色について、筆者は「戦闘文芸与声音政治」でかつて詳しく論じており、そちらを参照されたい。ここでは詳しく述べない。
- 〈14〉臧雲遠「霧城詩話」（『詩的朗誦与朗誦詩』所収）二九三—三〇六頁参照。
- 〈15〉「観戯劇社演『好兒子』述評」（『申報』一九二四年二月）。この部分は洪深「現代戯劇導論」（『洪深文集四』所収）八二頁より転載・引用。
- 〈16〉この論述については、郭沫若「文学的本質」論節奏」（ともに『沫若文集』第十卷、北京・人民文学出版社、一九五九年所収）を同時に参照されたい。
- 〈17〉郭沫若「序」（『戲的念詞与詩的朗誦』北京・中国戯劇出版社、一九六二年、一—四頁）。
- 〈18〉洪深『戲的念詞与詩的朗誦』一三—一四頁。
- 〈19〉郭沫若「論節奏」、朱光潜『詩論』（初版出版は一九四三年）第六章「詩与楽——論節奏」参照。
- 〈20〉洪深『戲的念詞与詩的朗誦』二七頁。
- 〈21〉同右、二九—三〇頁。
- 〈22〉同右、二九頁。
- 〈23〉同右。
- 〈24〉例えば、「関関睢鳩、在河之洲」（『詩経』周南「睢鳩」）の「河之洲」は意群となり、「之洲」のみで意味は成ししない。しかし、詩全体のリズムにおいて、「河」と「之」の二文字の間で分けることが求められるため、「之洲」の二文字で一つの小節となるのがその一例である。
- 〈25〉例えば、哀悼、讃頌、譴責の言辞、荘嚴な演説、熱烈な論争・論駁などである。洪深のこの文に関する論述については、『戲的念詞与詩的朗誦』三五一—五〇頁参照。
- 〈26〉洪深『戲的念詞与詩的朗誦』四二頁。
- 〈27〉Steinthal, H. *Abriß der Sprachwissenschaft*. Erster Teil: *Einführung in die Psychologie und Sprachwissenschaft*, Berlin, pp. 375-376 参照。
- 〈28〉郭沫若「論節奏」二二—二三頁。
- 〈29〉洪深「戯劇的人生」（洪深編『洪深文抄』北京・人民文学出版社、二〇〇五年所収）一四—一五頁参照。
- 〈30〉劉大櫛「論文偶記」（王水照編『歷代文話』第四冊、上海・復旦大学出版社、二〇〇七年所収）参照。
- 〈31〉同右。
- 〈32〉馬建忠「馬氏文通」例言では、「構文（文を作る）の道は、虚・実の二文字に他ならない。実字は肉体であり、虚字は精神である」と述べられている（北京・商務印書館、二〇一〇年、一一頁）。
- 〈33〉『馬氏文通』虚字卷之九、三二九頁。思うに、孔子の時に「虚字が詳細に備」わっていたのは、『論語』に記録したことばの多くが対話だったがゆえであろう。
- 〈34〉郭紹虞「試論漢語助詞和一般虚詞之關係」（『照隅室語言文字論集』上海・上海古籍出版社、一九八五年所収）二

四七―三一六頁参照。

〈35〉 梅家玲「有声的文学史」参照。

〈36〉 朱自清「誦讀教學与『文学的国語』」(『朱自清全集』

三、江蘇教育出版社、一九八八年所収)一八一―一八四頁。

〈37〉 座談会における各人の發言については、陳士林、周定

一による記録「中国語文誦讀方法座談会記録」(『国文月

刊』五三期、一九四七年三月、一―七頁)参照。

〈38〉 胡適「論句讀符号」(『胡適文存』第一集第一卷、台

北・遠流出版社、一九八六年所収)一一七―一二八頁参照。

〈39〉 『韓非子』「奸劫弑臣第十四」(上海・上海古籍出版

社、一九八九年)三七頁。

〈40〉 『郭沫若全集』第七卷(北京・人民文学出版社、一九

八二年初版)三七―三八頁。

〈41〉 洪深『戲的念詞与詩的朗誦』六八頁。

〈42〉 同右。

〈43〉 魯迅「無声的中国」(『魯迅全集』第四卷、北京・人民

文学出版社、二〇〇五年所収)一二、一五頁。

## 訳注

(1) 原注(1)において、一九二八年四月に洪深が「話劇」

という語を提示したことが書かれているが、瀬戸宏氏の研

究によると、セリフ劇を「話劇」と称したのはより早く、

一九二二年には人芸劇専により用いられたとされる。瀬戸

宏『中国話劇成立史研究』(東方書店、二〇〇五年)第十

二章「陳大悲と人芸戲劇専門学校」三四二頁参照。

(2) 仏が現世に種々の姿で現れ説法を行い、衆生を濟度す  
ること。転じて、ここでは役者が自身の扮した人物に成り  
代わって政治演説を行うこと。

(3) 馬建忠著、一八九八年、中国語文法書の嚆矢とされる。

(4) 訳文は、金谷治訳注『韓非子』岩波文庫、一九九四年  
を参照した。