

## 受容・活用・融合・超越…西洋のシノロジーへの青木正児の姿勢

辜承堯

## はじめに

明治三十九年（一九〇六）九月、既設の東京帝国大学文科大  
学でさえ学生が定員に満たない状況の中、京都帝国大学文科大  
学が幾度もの延期を経てようやく開設する運びとなった。東京  
とは異なるその特徴の一つは東洋学の研究に重きが置かれ、支  
那哲学、東洋史、支那文学それぞれに独立の講座が設置され  
たところにあった。創設委員の一人であった狩野直喜は西洋のシ  
ノロジーと清朝の考証学を取り入れ、実証的な学風の樹立を目  
指していた。狩野の弟子としてこの精緻な学風を受け継いだ青  
木正児は、親友小島祐馬、本田成之とともに創刊した同人誌  
『支那学』から、現実の中国に注目する「胡適を中心と渦めて  
いる文学革命」や、伝統的な漢字との決別を告げる「本邦支那  
学改革の第一歩」などの論考を次々と発表し、より実証的な支  
那学を構築しようとの志を抱いていた。

本稿は、西洋のシノロジーに目覚めた青木の研究業績を取り

上げ、彼が如何にシノロジーの方法論に触発されたか、また、  
如何にシノロジーの研究手法を活用し自らの支那学を作り上げ  
たかについて明らかにしようとするものである。

一、受容…中国語を外国語と見なすこそ「本邦支那学革新の  
第一歩」

青木の論文「本邦支那学革新の第一歩」は、雑誌『支那学』  
の創刊号（一九二〇年九月）に掲載される予定であったが、教  
育勅語の発布により復活を遂げてきた漢学の影響力や京大の恩  
師たちの立場を考慮し、第五号（一九二一年一月）に延期掲載  
せざるを得なかった。それは、この鋭利な言葉遣いで綴られた  
論文が伝統的な漢文訓読法を廃棄し、欧文学習のように中国音  
による漢籍音読を採用すべきという趣旨であったためである。  
その論証において多少性急な部分があるものの、<sup>1)</sup>ここで注目に  
たいのは、中国語あるいは古典漢文を漢字の領域から離脱さ  
せ、異質な言語と見なす立場である。青木がこの矯激の漢文直

読論を提起したのは、彼の研究対象である中国戯曲に漢文訓読の適用されない台詞が大量に存在していたことに由来したものであり、それゆえに西洋の支那学のような漢文音読法がより切実な解決策だったのであるが、漢文を外国語と見なすという青木の主張そのものが、民族国家の言語としての自覚だったと言えるだろう。

もともと支那学とは、大航海時代の十六世紀に初めて中国に入ったキリスト教の宣教師が、多くの風俗や宗教、思想、言語など中国文化全般に関する報告を欧州に伝えた際の知識を基盤に成立したシノロジー (Sinology) の訳語である。明治維新以降、伝統的漢学と区別するために次第に使用されるようになってきたが、戦後に中華民国政府の強い要請で日本政府の公文書にある支那が中国と書き換えられるに伴い、支那学も中国学に替わる運びとなったのである。さて、このシノロジーについては、一八一五年一月、フランスが他国に先んじて、その最高教育機関であるコレージュ・ド・フランスにおいて欧州諸国の最初のシノロジー講座を設けている。その研究アプローチは中国語を習得したうえで、多くの文献から中国古典を翻訳し、その文化や思想を解明するというものであった。実際に、文献学を意味するフィロロジ (philology) という英語は、もともとの比較言語学という意味合いから、同じ意味を持つ言葉の比較やその成立過程について研究するものであった。青木の恩師狩野

直喜がこのシノロジーのアプローチとして精緻な文献学と清朝考証学を取り入れ、文献による実証研究という京大支那学の学風を確立したのは、これゆえであった。このような背景から青木は、狩野から考証学を受け継ぎ、さらに、外国語たる中国語の習得を日本の支那学の第一歩として推進すべきだと主張していたのである。

さらに、青木は音読の標準音についても提言を試みている。というのも当時は北京音を標準に規定すべきだと一般に考えられていたが、古代の入声在北京音には欠けているために、読む際に音韻上で問題が生じていたのである。最も理想的な古音が伝わっていないのだから、次善策としてはそれに近い漢音もしくは呉音のいずれかとなる。青木は古音と漢音との関係が、死語となったラテン語と英語との関係に類似することを理由に挙げ、以下のように述べている。

現今に於けるラティン語は死語であるから読音に厳格な標準は無い、凡そ大陸風の読方と英国風の読方とあるが微妙な点は人々の自由だ、皆其の国語の発音法を本として読んでみると云ふことだ。果して然らば吾々が支那の古文を読む場合もラティン語と同様に考へる事が出来る。ラティン語のイタリヤ語に於けるは猶ほ支那古文の支那現代語に於けるが如く、ラティン語のイギリス語に於けるは猶ほ支

那古文の日本語に於けると同様に考へ得られる。もつと近くの例を取つて見やう。日本と同一語族に属し、相近き文法を有する朝鮮では如何に漢籍を読んでゐるか。雨森芳洲に従へば彼の地では朝鮮訛りの漢音で直読してゐる、それ故訓読による日本人より遙かに漢籍を読むに便利を得てゐると云つてゐる。して見れば吾々は古來伝へ來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。<sup>2)</sup>

京都支那学派の第一世代の狩野直喜と内藤湖南、そして第二世代に当たる青木や小島祐馬、武内義雄などは文献学の方法を駆使用するがゆえに經典の本文批評を重要視していた。そればかりか、シノロジーの社会学や民俗学の方法をも取り入れ、經典を社会文化や風俗研究の材料として取り扱っている。例えば、狩野の「支那の竈神に就いて」(『哲学研究』第四卷第七号、一九一九年七月)や「支那古代祭戸の風俗に就きて」(『支那学』第二卷第九号、一九二二年五月)、小島の「春秋時代と貨幣經濟」(『支那学』第一卷第七・八号、一九二二年三・四月)や「詩を通して觀たる周代の經濟狀態」(『支那学』第三卷第十号、一九二五年二月)などがその代表的な論考である。青木もまた、このシノロジーの民俗学的手法を活用し、「望子(看板)考」(『文化』第一卷第三号、一九三四年三月)や「匙で飯を食べた支那の古風俗」(『学海』第一卷第六号、一九四四年十一

月)などの論考を世に出している。

しかし、特筆に値するのは、青木が同時代の風俗をその研究視野に入れていたことである。大正十四年(一九二五)三月に文部省の在外研究員として北京へ留学した青木は、その滞在中、近代化による市井空間の変化を敏感に感じ取っていた。寓居していた「東四牌樓の旧式な商店街では昔乍らの望子が様々な形を以て軒端に吊されて居る」が、「前門外の盛り場に立列んだ新式の商店では望子は殆ど見られず<sup>3)</sup>」という実生活に、風俗画に長じた絵師を雇い、歳事・礼俗・居処・服飾・器用・市井・遊樂・伎芸を八部類に分けて計百十七枚からなる『北京風俗図譜』を描かせている。この青木の問題意識は、関東大震災をきっかけに今和次郎により提起された考現学と相通じるもののように考えられるが、当時の中国では稀なものであった。

このほかにも在外留学中の青木は、北京大学歌謡研究会の機関誌『歌謡』の第一号から第四十八号までに掲載されていた童謡百二十八首を日本語に訳し、『世界童話大系』の第十八巻『世界童話集(下)』として世界童話大系刊行会から発行している。この北京大学歌謡研究会は、歌謡とは「国民の声」を反映する文学作品であると見なし、「民族の詩」へと発展させることに資する趣旨を掲げていたが、青木もまた歌謡に内包される風習の典型性や趣味性などを選択の基準としていた。例えば、『歌謡』第二十七号から選ばれた「打鉄」(鍛冶の張さん)とい

う雲南省の童謡には月ごとの風習が見られ、第四十七号の「大姑娘大」（姉娘）という北京の童謡には北方の婚礼の様子や服飾が生き生きと表出されている。

因みに、青木は絵師に画かせた絵という形で風俗の保存だけにとどまらず、各種の版画や劇場の入場券など実物の収集にも動しんでいた。その成果としては名古屋大学附属図書館に収蔵されている四冊の版画『新春画冊 第一』、『新春画冊 第二』、『神碼及娘々碼』、『祭祀紙様』と、一冊の芝居入場券『戲単』が挙げられる。例えば、『戲単』の三番目にある「北京各校滬案後援会救済罷工工人遊芸会」という一九二五年七月二十八日の演出は、同年五月三十日に上海労働者によるストライキを支援するための募金活動なのだが、この「遊芸会」の入場券は近代に絶え間なく勃発した労働運動の物証として貴重な存在である。

このような風俗研究だけでなく、西洋のシノロジは青木の本業である文学研究にも影響を及ぼしていた。それが南北二元風土の文学決定論である。これはフランスの文学史家であるイポリット・テーヌの著作『イギリス文学史』（五巻、一八六四～一八六九）の序論で、文学や芸術は人種・環境・時代の三大因子によって規定されると説いたものである。この理論は三上参次と高津敏三郎の共著である日本初の『日本文学史』（一八九〇年）を発端として、明治後半に日本人により次々と

出された『支那文学史』に踏襲されていった。昭和十年（一九三五）、岩波書店の依頼で執筆された青木の「支那思想・文学思想」（後に『支那文学思想史』に収録）の冒頭では以下のように論じられている。

支那国民性の基調を成すものは地の南北の別である。南方と北方とは其の天然に於て大なる差異がある、人種に於ても上古に在りて根源的には別がある、従つて其の国民性の色彩に自ら差異がある。（中略）先づ其の風土に於て概して南方は氣候温暖、土地低湿にして草木繁茂し、山水も明媚であり、天然産物に乏しい。故に南方の民は生活が比較的安楽であり、南国的な空想や冥想に耽る余裕がある。従つて民性は浮華で、空想的であり、情熱的であり、詩的である。而して其の文芸思想は耽美的浪漫主義に赴き、逸樂的な華美遊蕩に流れる傾向がある。之に反して北方の民は生活の為に努力を要する。従つて其の民性は質朴で、現実的であり、理智的であり、散文的である。而して其の文芸思想は功利的現実主義に赴き、力行的な質実敦朴を旨とする傾向がある。（中略）今歴代を通じて南北の文芸を大観するに、政治の中心もしくは文化の淵藪が移動するに伴ひ、其の時代の文運に南北両地方色が互に消長しつゝ、表はれ来つてゐる。（後略）

すなわち、「北方」と「南方」との文学上の差異は人種上における根本的な区別にあり、それぞれの自然環境に育まれた性格上の相違や、王朝盛衰による文化中心の移転なども見逃せないということである。この研究方法は明らかにテーヌにより提起された人種・環境・時代という文学形成三大因子を参考にしたものである。中国文学の特質を「北方」「南方」という二元対立の図式で対照させる青木の叙述手法は古城貞吉や藤田豊八の『支那文学史』にも使用されたため、読者の耳目に新鮮味を与えられないとはいえず、地理風土が国民性と文芸思想を決定するという立論には、テーヌからの影響がいかに大きかったかはつきりと見て取れる。

## 二、活用・実証的方法で「未開の分野」を開拓

青木は既成のシノロジーの手法や理論に留まらず、その研究方法を踏まえたうえでの新たな研究を開拓しようと試みた。前述したように、三上参次と高津敏三郎は西洋で生まれた文学史という装置を日本文学の歴史に当てはめて取り扱うことで『日本文学史』を完成させた。さらにはこれに刺激された若き藤田豊八や児島献吉郎らが中国文学の歴史に当てはめて『支那文学史』に挑んだ。こうした蓄積に対して青木は、「明治以来支那

文学研究の先輩達は、其の野心を歐洲先進国の文化より教へられた新しき研究法及び着眼点を活用すること由つて、支那の学者に対して機先を制し、一日の長を示して来た」と高く評価している一方で、「従来我国の支那学者が研究の歩を進めた径路は、新しき体系による方法と、未開の分野を拓くことであつた。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方法であり、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つた<sup>6)</sup>」と、西洋が創出した「史的研究方法」を自らも駆使することで戯曲や小説など「未開の分野」を開拓しようと示唆している。

西洋の学者はいち早く歴史や風俗を探る材料として中国の戯曲に注目し、その翻訳に着手していたが、通史的な研究にはまだ挑んでいなかった。例えば、一七三五年にはプレマールによるフランス語訳の元曲『趙氏孤児』（ただし曲辞の部分が未訳）が収録された『中国全誌』がフランスで出版され、一八三二年にはコレージュ・ド・フランスの漢学講座の二代目教授であるジュリアンによる翻訳『灰蘭記』もフランスで、一八三八年にはフランスの東洋言語学校の中国語講座の初代教授であるバザンによる翻訳戯曲集（序論と「儂梅香」「合汗衫」「貨郎旦」「竇娥冤」四本の戯曲の翻訳からなる）もまたフランスで世に出されていた。このような背景から、青木は西洋に創出された文学史の装置を中国戯曲に応用することで『支那近世戯曲史』

(一九三〇年)を著したとも言えよう。無論、「本書を作るは王忠愍先生の名著『宋元戲曲史』の後を継がんと志に出づ」とこの著作の冒頭に記載しているように、この著作を世に問うた直接の原因が「元曲は活文学なり、明清の曲は死文学なり」という王国維の論断への反発であったことに異論はない。

なお、この青木の『支那近世戲曲史』に先行して笹川臨風の『支那小説戲曲小史』(一八九七年)が出版されていたが、この笹川の第一篇では元代から宋代までの小説戲曲の発展について一通り簡潔に述べられ、第二篇以降では元代、明代、清代といった王朝の交替に沿って叙述が進められていた。この王朝ごとに文学史を区切る方法が日中両国初期の文学史著作では常套手法であった。また、久保天随の『支那文学史』(早稲田大学出版部、一九一〇年)や、児島献吉郎の『支那文学史綱』(富山房、一九一二年)などには、歴史を古代、中世、近代の三期に区分する方法も見られたが、これはシノロジーを含む西洋の時代区分の枠組みから伝わってきたものであった。一方の青木はこれら二つの方法には拘泥せず、戯曲それ自体に内在する変遷を見据え、南戲復興期を元の中葉から明の正徳まで、崑曲昌盛期を明の嘉靖より清の康熙まで、花部勃興期を乾隆末より清朝末まで、と演劇の種類の変遷軌跡に沿ってその起伏を描き出している。

しかしながら、青木は中国各時代の文学思潮を取扱う際には

このような盛衰の流れではなく、上世・実用娛樂時代(上古より漢まで)、中世・文芸至上時代(魏晉南北朝より唐まで)、近世・做古低徊時代(宋より清まで)の三つの段階に分けている。これは一見すると上古・中世・近代の西洋からの区分方法を踏襲したように見えるが、本質的には文芸が道德の桎梏から解放されるかどうかを基準としている。すなわち、実用娛樂時代と文芸至上時代とで区切りをつけ、文藻が華麗か素朴かといった美学的特徴の基準によって文芸至上時代と做古低徊時代を区別したものである。このように青木は文学思想史の変遷をするにあたって表裏の二重基準を設定していたのである。<sup>8)</sup>

西洋の文学史の枠組みを活かすことで完成した青木の『支那近世戲曲史』は、著者自身の観劇経験に基づき、戯曲の仕組みや音曲などが科学的に分析されている。前述したように青木の「大正十四年(一九二五)の中国留学は戯曲鑑賞にもその目的があった。まず戯曲の構造に着目し、雑劇と戯文との相違を分析することで、悲劇は元の雑劇にあるのに明清の戯文にはない」という王国維の結論を実証した。これに関連して、伝奇『青衫記』のめでたい一齣の後に突然戦争の一齣が挿入されたのはなぜかという狩野の疑問に対して、青木は「其対偶的単調を破る為に滑稽場或は武場等挿演す」と、戯文の構造から説明を加えている。次に戯曲の筋立や曲詞に着目し、その優劣を品評していた。例えば、元末の戯文『白兔記』に対しては、「此戯関目

(筆者注…事の顛末)の不自然なる処往々有りと雖も、野趣有り情味も富かにして、之を部分的に見る時は惻々として人の胸に迫るもの有り。其曲詞極めて質朴俚鄙にして好語妙句無し」と評している。ただし、構造の分析に比べ、筋立や曲辞の分析は伝統知識人の感受性に傾きやすく、実証性がやや欠ける嫌いがあるところについてはここに指摘すべきであろう。

第一節で述べたように、漢学に対する反逆者の汚名を着せられてまでも青木が漢文直読論を押し通そうとしたのは、戯曲台本に交えた科白が訓読に適しなかつたからであった。『支那近世戯曲史』が出された三年後の昭和八年(一九三三)、青木は共立社の「漢文学講座」のために執筆した「支那戯曲史」で前述のような戯曲の優劣を品評する際における科白の重要性を改めて強調している。狩野直喜が羅振玉の蔵本を借用して『覆元槩古今雜劇(三十種)』を覆刻した際には科白がほとんど省略されていたため、青木は狩野の弟子であるにも関わらず「是では一劇の全貌は窺ひ難く、科白の妙味を知るに由なきのみならず、結構の巧拙すら十分なる鑑賞は遂げ得られぬ」と、その価値を低く評価したほどである。青木はこの観点に基づき従来は曲詞の品評のみに使われていた「本色派」「当行派」を「本色派」「文采派」と改め、その意味合いを構造にまで拡大し、以下のように説明を加えている。

大約曲詞が素樸で口語を多く用ゐたものを本色派とし、藻麗で雅言を比較的多く用ゐたものを文采派と定義して置く。而して此二派を概観すれば、文采派は曲詞の藻絵にのみ力を注いで劇の結構排場に拙なる者が多く、本色派は寧ろ結構排場に力を注いで曲詞は平実素樸なものが多い。歌曲と排場との両全を以て理想とすべきであるが、其のいづれかに傾き易いのは自然の情勢である。(中略)かく詞林の評論が本色派を軽んずるは、蓋し曲詞に重きを置いて其典麗なるを喜び、劇の結構科白を第二義的に見て居るからである。<sup>11)</sup>

こうして見れば、青木は戯劇においては典雅な曲詞よりも構造と科白を重要視していたことが改めて分かる。ゆえに、本色派の第一人者である関漢卿の雑劇に対して「結構も自然にして而も工み」と大いに評価している一方で、文采派の第一人者である王実甫の曲詞は艶麗のためあまり評価せずに、その改編された『西廂記』に対しては「結構は波瀾起伏して関目の佳なるもの甚だ多く」と、『麗春堂』に対しては「結構を以て論ず可きで無く、歌曲本位の作である」と、構造を第一義として品評している。

注目すべきは、戯曲研究や翻訳の際に、青木が西洋に関わりのあった脚本翻訳を始終意識していたところである。例えば、

南戯復興第一の傑作と言われた『琵琶記』については、「仏人 M.Bazin の翻訳本 L'Histoire du Luth (西紀一八四一刊) 有り」と云ふ(エルディエ編『支那書志』)。元明の戯文は此記の外未だ欧訳本有ると聞かず」と言及している。さらに、前述した紀君祥の『趙氏孤児』については、「夙に歐洲に盛伝された劇で、R.P.de Prémare の仏訳本、又英語重訳本、仏国の文豪 Voltaire の翻訳本も有り、後復た S.Julien の仏訳本も有ると云ふ」と述べている。また、『看錢奴』は S.Julien 仏訳本及び訳者未詳の英訳本あり、『汗衫記』は M.Bazin の仏訳本が有ると云ふ、いづれも夙に歐洲に紹介された劇である」、「『老生児』は J.F.Davis 英訳本及び仏語重訳が有ると云ふ」、「『漢宮秋』は夙に J.F.Davis の英訳本(一八二九年刊)有り歐洲に知られた劇の二である」などの記述が多く見られる。

その他にも、青木は戯曲研究における構造分析の実証的手法を駆使することで、『詩経』にある九篇の詩の分け方を見直している。『詩経』の詩はこれに音楽を合わせて繰り返し詠まれるもので、その重要な特徴はリズムにある。この特徴を手掛かりとして、詩形から見ると、一章のみで繰り返し詠み得ないものが、三百五篇の詩の中には「周頌」に三十一篇、「南頌」に三篇あった。残りの数章からなる二百七十一篇を検したところ、章法不斉のものは三十一篇しかなかった。一篇中にある各章の句数が斉一で、その各章では歌辞が類似の言辞を反復畳用

する形式(畳詠体)を取っているものが極めて多かった。青木は畳詠の規則によって十三種類と整理したうえで、二章畳詠式と三章畳詠式が最も普通で、それぞれ三十八篇と七十七篇に達することを明らかにしている。一方、風・雅・頌の別で畳詠体の篇数を見ると、国風百六十篇の中に百三十三篇、小雅七十二篇の中に四十二篇、大雅三十一篇の中に五篇、頌四十篇の中に二篇、それぞれ見られた。この分析により国風にはシンプルな畳詠体が最も多いことが分かる。詩の発展径路から言えば、その成立時期が最も古いはずである。これらの見地に基つき、青木は国風の第一篇「関雎」の構造に疑問を提起したのである。説明の便宜のため、その原文を以下に挙げておく。

関雎雎鳩。	在河之洲。	窈窕淑女	君子好逑。	(第一章)
参差荇菜	左右流之	窈窕淑女	寤寐求之	(第二章)
求之不得。	寤寐思服。	悠哉悠哉	輾轉反側。	(第三章)
参差荇菜	左右采之	窈窕淑女	琴瑟友之	(第四章)
参差荇菜	左右芼之	窈窕淑女	鐘鼓樂之	(第五章)

傍線で示した第二・四・五章は初句から見れば明らかに畳詠体の特徴と一致している。また、押韻法から見れば、強調記号で示したように、第二・四・五章はいずれも第二・四句に韻を踏ませているために、この三章で一つの畳詠体になっているのであ



る。その一方で、残りの第一・三章は第一・二・四句が韻を踏んでいる。内容のつじつまから考えれば、青木は「前者は君子が配偶者として淑女を求めて得難く煩悶するの情を叙した詩であり、後者は淑女を求め遂に之を得て琴瑟相和するの喜びを詠じた詩と看な」し、それゆえ第一章と第三章の間には一句が脱落しているに相違ないと推断している。これに基づき、原貌を復元すると以下のようなになる。

関関雎鳩。	在河之洲。	窈窕淑女	君子好逑。	(第一章)
関関雎鳩、	□□□□、	窈窕淑女	□□□□、	(脱落)
求之不得。	寤寐思服。	悠哉悠哉	輾轉反側。	(第三章)
參差荇菜	左右流之	窈窕淑女	寤寐求之	(第二章)
參差荇菜	左右采之	窈窕淑女	琴瑟友之	(第四章)
參差荇菜	左右芼之	窈窕淑女	鐘鼓樂之	(第五章)

この復元では第一章・脱落章・第三章がひと塊で、前二章疊詠、後一章独立の形を取り、残りの第二・四・五章がもう一つの塊で、三章疊詠式の形を取っている。また、詩は楽曲に合わせ詠まれなければならないことから、青木は音楽の角度から自らの推論を検証してみている。一篇の疊詠体にして句数斉一の各章は同一の楽曲を繰り返して詠まれるはずなので、もし「関

雎」が二篇により合成されたものとすれば、その楽曲も二種の合成となるため、「その楽曲の編成を想像するに、第一章より第三章までは同じ曲を繰り返す、第四章に至り曲を変じ、第五章これを承けて繰り返すわけが無からうか」と青木は論じている。こうして、青木は孔子の言った論断「関雎の乱り、洋洋乎として耳に盈つる哉」を実証できたのである。

さらに、青木はこの構造分析法を『離騷』九歌にも活かしている。まず、九歌を祭祀の歌舞と見なさない従来の論調に反駁を加え、「祭祀の歌舞は必ずしも神を降すのみを以て其目的とせず、神事を演じて観衆に教訓と興味とを与ふることも亦重要な目的である」と、新たな見方を提起している。これにより、祭祀の歌舞の「根本精神」については、「祭者の誠を神に致すこと(①)」に加え、さらに「神に関する事蹟習性等を演じて宗教的教訓或は興味を観衆に与へること(②)」と定義している。このうち、①については「宗教的至誠を表はす者」と「至誠の情を恋愛に託して言ふ者」とに細分し、九歌の中の「東皇太一」、「雲中君」、「礼魂」は前者に、「湘君」、「湘夫人」、「小司命」は後者に属するものと論じている。もう一方の②については「観衆に宗教的教訓を与ふるを目的とする者」と「観衆に宗教的興味を与ふるを目的とする者」と細分し、「大司命」、「国殇」は前者に、「東君」、「河伯」、「山鬼」は後者に帰すべきものだと述べている。九歌と名づけられてあるにも関わらず実

際は十一篇から成るといふ従来の争論があったが、これに對して青木は、「湘君」と「大司命」が春季の祭事に、「湘夫人」と「小司命」が秋季の祭事に用いられるのであり、実演の際にはこれら四篇の中から二篇のみが選択されることで、春にも秋にも九篇が用いられるので九歌なのだ、各篇の歌舞的要素を明らかにしたうえで結論付けている。

青木は戯曲の構造や脚色、歌曲などの要素に準じ、楚国に盛行された巫風の性質と様式を土台にして、九歌が祭祀の歌舞である以上は九歌に歌舞としての実演可能性と一貫性があると論証している。まず、性別により、祭神を陽神と陰神、男鬼と女鬼に分ち、祭祀を務める男巫と女巫には主祭者、助祭者、扮神者などの役を担わせる。さらに、各篇の歌辞により、その歌舞様式を独唱独舞式、対唱対舞式、合唱合舞式という三種類に分別した。こうして各篇の巫の配役と歌舞様式を以下のように規定している。

- 「東皇太一」(陽神) ⇩男巫(主祭者) ⇩独唱独舞
- 「雲中君」(陽神) ⇩女巫(神所憑者) ⇩独唱独舞
- 「湘君」(陰神) ⇩男巫(主祭者) ⇩独唱独舞
- 「湘夫人」(陰神) ⇩男巫(主祭者) ⇩独唱独舞
- 「大司命」(陽神) ⇩男巫(扮神者) 女巫(主祭者)

⇩対唱対舞

「小司命」(陰神) ⇩男巫(主祭者) 女巫(助祭者)

⇩対唱対舞

「東君」(陽神) ⇩男巫(扮神者) 女巫(主祭者)

⇩対唱対舞

「河伯」(陽神) ⇩男巫(扮神者) 女巫(主祭者)

⇩合唱合舞

「山鬼」(陰神) ⇩女巫(扮神者) ⇩独唱独舞

「国殇」(男鬼) ⇩男巫(扮壯士者) ⇩独唱独舞

「礼魂」(男鬼・女鬼) ⇩女巫数人⇩合唱合舞

また、その各篇の連続性について、青木は「之を一組の歌舞辞と見るに最も重要な首尾の結構も具備して居ると思ふ」と記したうえで、その理由を以下のように述べている。

首編の「東皇太一」は其神已に天神の貴き者であり、其歌意は最も厳肅平靜で、神来り享け欣々として楽康して居り、洵に祭祀を始むるに適した歌辞である。次で「雲中君」以下次第に神や巫の活躍が目ざましくなり、終に近づくいて「河伯」「山鬼」とやや下卑た神が跳り出し、最後の「礼魂」は僅か五句の短篇で、幾人かの巫女が手に花を持つて交代に舞ひつつ、春秋二祭を永遠に絶たざらんと唱つて結んである。簡単で華やかで而も余韻が有り、歌劇的収

場に応はしい趣がある。勿論「東皇太一」以下の編次は略ぼ神の尊卑に従つて排列したものらしくも考へられるが、「東皇太一」と「礼魂」とは首尾の用にしつくり当てはまつて全体を締めくくつて居る<sup>(18)</sup>。

さらに、青木は戯曲の結構に擬して対唱対舞の形式を取つて「大司命」、「小司命」、「東君」が実演に用いられる際に脚本作りを試みている。従来「小司命」をめぐるは諸説があつた。例えば王逸の『楚辞章句』のようにこれを屈原の自述と見なしているものもあれば、朱熹の『楚辞集注』のように第一章より第四章までを女巫の言と、第五章を神の語と、第六章を衆人の詞としたものもあり、さらには、陳本礼の『屈辞精義』のようにこの一篇を全部巫の語と見なしているものもあつた。また、戴震の『屈原賦注』のように全篇を屈原の自述と見なしているものの、第一章を「先づ人が己を詰るの辞を設為」したものとし、第二章之を承け「因て是の間に答ふる」ものと解しているものもあつた。青木は以上の諸説を排し、「仮に小司命を女神と見なして、主祭の男巫が之を恋して煩悶すると、助祭の女巫が傍から之を調笑する。此の両巫の掛合ひで、神もちよつと登場すると云ふ見方にして、滑稽趣味の有るものと解し」たことに基づき、実演用の脚本を作つたのであつた。

(主祭巫・助祭巫登場、主祭巫唱ふ)

秋蘭兮麝蕪。羅生兮堂下。綠葉兮素枝。芳菲菲兮襲予。

▽青木注…神將に己れに降らんとするの気はひあるを感ず。

(助祭巫唱ふ)

夫人自有兮美子。蓀何以兮愁苦。

▽青木注…神(夫人)には別に愛人あり、汝之を恋するも無益なり。「蓀」もと香草の名、転じて人代名詞二人称或は三人称に用ゐる。美称であらう。ここでは主

祭の巫に対して言ふ。

(神巫登場・主祭巫唱ふ)

秋蘭兮青青。綠葉兮紫莖。滿堂兮美人。忽独与余兮目成。

▽青木注…神は降りて滿堂の衆人中独り余に秋波を送れり。「与余兮目成」は神が降つて主祭の巫に意あるが如く、目と目と見合せて暗黙の中愛情が成立。

(神巫下場しかける。助祭巫唱ふ)

入不言兮出不辞。乘回風兮載雲旗。

▽青木注…然れども神は無言にして来り、又別辞をも述べること無く、忽ち回風に乗じ去れるに非ずや。汝の喜びも束の間にして忽ち最大の悲みに逢へり。「入不言…載雲旗」は主巫が神と目成したと得意になつてゐる矢先に神が去つたので、助巫が其の事を言就て之

を調笑する語を見なす。

(主祭巫唱ふ)

悲莫悲兮生別離。樂莫樂兮新相如。

↓青木注…余と目成して新しい知己を得た楽しさも束の間、忽ち神は去つて生別離の最大悲劇となつた。

(助祭巫唱ふ)

荷衣兮蕙帶。儵而來兮忽而逝。

↓青木注…然り神は忽ち来り忽ち去れり。あゝ、神よ今天上雲際に在りて誰を以待てる。

(主祭巫唱ふ)

夕宿兮帝郊。君誰須兮雲之際。

↓青木注…「君」は小司命を指す

(神巫唱ひつゝ、下場)

与女沐兮咸池。晞女髮兮陽之阿。望美人兮未來。臨風愴兮浩歌。

↓青木注…神よ願くば汝に従ひ共に咸池に沐し陽谷に髪を乾かさん。神の来りて我を迎ふるを待てど来らず、浩歌して悲みを発す。「女」「美人」は皆主祭巫を指して謂ふ。この章は小司命が主祭巫を招くの辞である。

一旦天に帰つたが、猶ほ主祭巫に心は残つて、彼が天に来つて共に遊ばんことを欲し、之を召しつゝ、待ちわびる心持であらう。

(主祭巫唱ふ)

孔蓋兮翠旌。登九天兮撫彗星。

↓青木注…主祭巫が司命の招きに応じて天に登り、司命の業を助けようと欲する心持であらう。

(助祭巫唱ふ)

竦長劍兮擁幼艾。蓀独宜兮為民正。

↓青木注…「幼艾」は若く美しい女、小司命を指す。この二句は助祭巫が主祭巫をからかつた言ひ分らしい。<sup>19)</sup>

ここまで述べてきた構造分析の手法は戯曲や詩文の分野に限定されているようであるが、青木は元代の雜劇が勃発した原因をめぐつてその社会的背景も探っている。まず、統治者の面から見れば、漢文に弱い蒙古人が征服者であつたことから、「中国の古文学に通ぜず、詔勅碑文の類さへ俗語文体を雜へて作らせた。(中略)作家は其の要求を充すべく、曲詞の用語を俚俗にしたが、却て其れが活気を呈して筆を自在に伸べしむるに至つた」としている。その一方で、蒙古人が歌舞に深い嗜好を有していたことから、「北方支那の通俗的音楽の隆盛に赴く氣運を助成し、従つて金の院本の盛行と元の雜劇の改進とを誘導するに至つた」と言及している。さらに、創作者の面から、青木は従来の科挙廢止説を受け継ぎ、「漢人は要職に就くを得ず、多くは下級官吏に屈して志を伸ぶるを得なかつたので、其

の不平を詞曲に漏したために雑劇の隆盛を見るに至つた<sup>20)</sup>と述べている。その他、明代に盛行していた崑曲が清代の乾隆期に至り不振に陥つた原因については、明清の時代転換により「漸く旧に倦み、新を欲するの傾向」あつたからだ<sup>21)</sup>と論じ、「旧に倦み新を欲するの趨勢、看客の趣味の低落、北京人が崑曲を愛せざりし」と、三点の原因をまとめている。

さらに青木は、ほぼ同時代にシャヴァンヌの弟子であつたマルセル・グラネ（一八八四―一九四〇）により導入された社会学的研究法にも注視を怠らなかつた。グラネは詩経の中に現われた祭礼や舞踏における即興的な歌や恋愛歌、作業歌を社会学の研究材料として当時の社会構造を究明しようと試みていた。

青木の同窓小島祐馬はこの従来経書とされていた著作を社会学研究の材料として扱つた研究方法から示唆を得て、論文「『詩』を通して観たる周代の経済状況」（『支那学』第三卷第七・八号、一九二三年十二月・翌年七月）を完成させた。昭和十三年（一九三八）になり、恩師小島祐馬の激励を受けた内田智雄はグラネの *Fetes et Chansons anciennes de la Chine*（一九一九）を訳し、『中国古代の祭祀と歌謡』という書名で出版している。青木の論文「詩教発展の径路より見て采詩の官を疑ふ」（『支那学』第三卷第二号、一九二二年十一月）も、この内田とほぼ同時期に掲載されている。従来『詩経』の成立については、政治に資する目的で「采詩の官」の手に蒐集されて段々蓄積して

きた三千余首があり、孔子が刪定を加えてその十分の一ほどを選出したものだと言われていた。この説に疑問を抱いていた青木は、『礼記』や『周礼』、『漢書』芸文志、『論語』、朱子の『詩集伝』『朱子語類』、魏源の『詩古微』などの史料に基づき、西周に楽教はあつたが詩教はなく、春秋時代に至つての「賦詩」の出現により詩教の萌芽を象徴する出来事が起こり、戦国時代に至つて真の詩教が完成されたと論じた。このように周代が楽主詩従期、春秋時代が楽詩分岐期、戦国時代が詩教定礎期という詩教の流れを明らかにしたうえで、以下の結論を導いている。

- 一、周の政府が行つた所は采詩で無くして采楽であつた。
- 二、詩の内容が政教の資料に供せられたので無くして音楽が実用に供せられたのである。三、孔子のみならず、何人も嘗て刪詩はしなかつた、只其れは自然淘汰の結果だ。四、献詩説、陳詩説、采詩説の如きは詩教発達の後、詩教の見地より構想し出した理想論たるに過ぎない。<sup>22)</sup>

なお、昭和十年（一九三五）、岩波講座東洋思潮のために執筆された論考「支那人の自然観」で、青木は『詩経』の「豳風」「七月」や、『逸周書』の時訓解、『大戴礼記』の夏小正、『管子』の四時篇、『呂氏春秋』の十二紀など季節に関する記録

を比較し、季節と農事・祭祀との関係づけが道教の陰陽・五行思想から導かれたことを論じている。

### 三、融合：「西洋の文芸から「観察」と「方法」を借用」

明治維新により導入された欧化主義や功利主義の思想が、危殆に瀕していた漢学に決定的な打撃を与えたが、明治二十三年（一八九〇）に頒布された『教育勅語』により漢学や国学は衰運からある程度であったが挽回した。同様に、西洋からの衝撃や近代化の要求に直面された中国でも、根深い伝統や因襲を切り捨てようとする風潮が高まっていた。その象徴的な出来事が、儒教に代表される旧道德・旧文化を打破し、人道的で進歩的な新文化を樹立しようとする新文化運動であった。大正九年（一九二〇）九月、青木は『支那学』の創刊号を新文化運動の中心人物である胡適に贈呈したことがきっかけで、呉虞や周作人たちとも手紙のやり取りを始めた。同年十月二十六日付となる胡適宛の二通目の手紙では、青木はかつての『新青年』によつて組まれた特集「易卜生専号」（一九一八年六月）と「戲劇改良専号」（一九一八年十月）に対して以下のような意見を述べている。

我對於支那戲的将来的意見、很贊成先生們大家主張建設

Prose Drama 的議。文藝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。中國和日本的音樂、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——當下唐樂傳來日本、現在我國存的所謂「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？將來東洋音樂的進路、當在 Harmony 方面。<sup>(23)</sup>

青木は世界各国の文芸が散文化していく趨勢の下、胡適たちが口語体で新劇を創作する主張に賛成はしているが、伝統的戯曲の価値を抹殺することなく、西洋のオペラやミュージカルの地位にまで少しづつ向上させるべきだと考えていた。すなわちこれは青木が演劇における西洋との隔たりを認めていたことになる。その一方で、この書簡では、「中国と日本の音楽は欧州のそれをまだ幼稚の域に脱しなかつたと見なしているが、彼らのものはハーモニーで、我々のものはメロデーである。ハーモニーというものは、東洋が西洋に先んじて存在して、かの唐代の燕樂はそれである」という東洋音楽への自負も見せてい

る。この自負を裏付けていたものとして、青木が西洋の音楽理論の導入により中国の古典楽律を検証した卒業論文の終章「燕楽二十八調考」と論考「楽律遡源」が挙げられる。

この「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. XXXIX.) 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」との記載があることから、狩野直喜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、通称亞洲文会) 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。この論文では中国に古くから存在していた五声が三分損益法<sup>(24)</sup>という手法を通じて十二律へ発展した経緯までつづさに説明している。この三分損益法はギリシャ数学家ピタゴラス (紀元前五七〇年頃〜前四九六年頃) により実証された「ピタゴラス音律」より早く発見されていたため、そのことが青木に自負を抱かせたのである。

進歩せる西楽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歩も出で無いのである。そして西楽は 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 C と D と及び 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つ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>(25)</sup>

青木が西洋の音楽理論を導入したのは、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できるからというだけではなく、彼の『支那近世戯曲史』における構造分析手法が示しているように、シノロジーの方法論への自覚からだったとも言える。青木は西洋の音楽や絵画とシノロジーが含まれる東洋との接触において、彼我の長所を見据えながら、「東洋音楽の将来の進路はまさにハーモニーにある」と断定するほど東西融合と相互補完による新芸術創造へ熱い期待を寄せていた。前述した音楽に続き、青木は絵画においても東西の特徴を次のように論じている。

—— 絵画一道、泰西近代 Impressionism 的傾向、也是中国數百年以還既有的、自明末迄乾隆出來的、陳老蓮、八大山人、石濤上人、龔半千、金冬心、這一輩的藝術是 Post-impressionism 的先覺。只憾他們都還沒到色彩的研究地步、這不是比泰西絵画、很有遜色的地方麼？我很愛中国

旧世紀の芸術、而且遺憾の事不鮮少。我很希望先生們鼓吹

る。

建設新文芸の人、把中国的長所越發發達、短的地方把西洋文芸的優所拿來、漸漸翼補、可以做一大新新的真文芸。很

恨熱望、很恨囑望。Good night!

要するに、明末から清代の乾隆にかけて現われた陳老蓮や八山人のような文人画家が西洋の印象派にも先んじて、対象を捉える輪郭線に拘泥せず、筆触を意識的に残し、人間の精神性を表現する芸術観を提起していたというものである。とはいえ、色彩の方面では西洋の絵画より劣っていたために、青木は胡適をはじめとする新文化運動の提唱者に対し、「中国の長所をさらに發達させ、短所を西洋文芸の長所を取り入れて少しずつ補い、大きく新しい真なる文芸を作り上げよう」と、熱望を寄せていた。

胡適が提唱した国故整理運動の一環として一九二〇年に亜東図書館から『儒林外史』が改めて出版されたが、その序文として飾られた同氏の「呉敬梓伝」を青木が読んだのは、この手紙を出して間もなくのことであった。青木は、「現在、日本の文壇は支那文学と日本固有の文学を甚だ輕視している」妄説に憤懣をぶつけ、「支那文学と日本固有の文学を自らの文学の「個性」として、西洋の文芸から「觀察」と「方法」を借用し、自己の芸術を作り上げよう」と、以下のように抱負を語っている。

如今我們的同志社大学文学部要發刊一箇文学雜誌（喚做同志社文学的、初号大概是明年四五月發刊出来）、因為同志愆愆我做「創作」（這個日本語用得不得？是戲曲小説的總名）、我想將來此雜誌若成、把支那文学做背景、嘗試做幾篇「創作」…（中略）現在日本文壇極輕視支那文学和日本固有文学、這是没有道理的妄見、我意憤懣耐不得。俗們忘該学西洋新文学的優處、也不可放棄東洋固有文学的優處、保守固没有一点價值、可是忘却根本也固不好。在芸術上「個性」是可以尊重的、我要把支那文学和日本固有文学做我的文学上「個性」、把「觀察」和「方法」自從西洋文学裡借來、建設我自己的芸術。

手紙に触れた『同志社文学』が發行に至らなかつたため、実際に發行されたのはわずか三号までで廢刊となつた『芸術壇』であつた。青木がこの雜誌の第二号（一九二〇年十月）へ寄稿したのは、杜子春伝に基づき改作した『煉丹』であつた。明治四十一年（一九〇八）、新設されたばかりの京都帝国大学文科大学に幸田露伴を目当てに入学した青木は真劍に小説家を目指していたが、学友から「浪漫的だ。後れて居る。文章ばかりで内容が空虚だ。」と批判されていた。入学一年後に露伴が辭職



にしたことを受け、青木は創作の道を断念した。それから十一年を経て書かれたのがこの『煉丹』である。なお、『煉丹』を書いたとき小説は創作していない。小説創作を断念した青木が再び創作の筆を執ったのは、中国古典文学に真なる芸術が潜んでいることに気づき、西洋から借用した方法をもってすれば、この宝庫から素材を活かした新たな文芸を作り上げられるに違いないとの主張を表明するためにほかならなかつたのではあるまいか。

#### 四、超越…「支那芸術は西洋芸術に一步先じた点」

西洋のシノロジーと清朝の考証学を方法論の両翼として発足された京大の支那学派は、決してただ西洋のシノロジーを追従するだけではなく、シノロジーを超越しようとする日本の支那学としての野望も抱いていた。それは、西洋の哲学という枠組みで中国の学問を取り扱うという方法論への狩野直喜の反発でもあった。狩野は「中国人は古代より常識に富み実行実利を重んじたる国民にして、其の教学は政治的・法制的・実践倫理的である。其の行き方が希臘のそれとは大いに違ふ」と、治世・倫理の哲学である中国哲学が、ギリシャの形而上学に端を発する西洋哲学とは全く別の概念だと強調している。それゆえ西洋的な哲学研究の概念では中国の諸思想が整理できないと判断

し、「中国哲学史の大部分は、中国古典若しくは古典研究の歴史」と、中国なりの哲学定義を新たに提起したのであった。この主張は狩野の弟子である小島祐馬によりさらに徹底された。彼は「支那哲学」という名称の分野に立脚しようともせず、「支那思想史」を根本的立場として生涯を貫いていたのである。一九〇七年、イギリスの探検家スタインにより発見された敦煌文書への研究は、京大の支那学を西洋のシノロジーに比肩させる機会を与えた。大正二年（一九一三）十一月二十七日に、フランスやイギリスなどの図書館に所蔵されている敦煌文書を調査して帰国した狩野は、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、自分の抄録した「孝子董永伝」「季布歌」を取り上げ、その形式から分析し、「弾詞といふものに酷似し」、「弾詞中、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」と、最初の段階としての判断を下している。この狩野の不確かな見解により青木の興味が大いに刺激されたことが、弾詞の起源と変遷を解明する論考「語り物の源流」の執筆のきっかけとなっている。しかし、青木は弾詞の濫觴と評された平話（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、語り物が歌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を見つけることはできなかった。

この問題の解決は一九二七年九月に英仏兩國留学から帰国した京大の後輩である岡崎文夫の新資料を待たねばならなかった。『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がそれである。これらの解説により、十年間も続いた青木の疑問が氷解したのであった。青木は文体特徴と構造分析の方法を用い、『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ことによる。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という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も指摘している。これら敦煌遺書への考察により、青木は狩野により提起された平話と小説の起源が五代まで遡り得るといふ見解が実証されたのであった。

また、一九二八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のアレキシエフ教授から「劉知遠諸宮調」の写真が贈られている。青木は四年間にわたり、現存する唯一の諸宮調の完本である金の董解元の『諸宮調西廂記』と、元代初期

に成立した王伯成の『天宝遺事諸宮調』（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）との比較によって、宮調の借用状況と、套法の構造、尾声句格（最後に演奏される歌詞の組み立て方法）という三つの方面から『劉知遠諸宮調』の構造を分析し、「『劉知遠』を以て最古の作と推定す<sup>33)</sup>」との結論を導いている。

敦煌遺書の研究の面だけではなく、前述した絵画の面でも青木は西洋芸術を超越した東洋芸術への高揚感を示している。明治十五年（一八八二）、フェノロサは当時行き詰まっていた狩野派の絵画に傾倒していたのだが、龍池会での講演時に文学の添え物にすぎない文人画（南画あるいは南宗画）を日本美術の枠組みから排除すべきだと主張した。これを発端にして江戸中期から明治初期まで盛んであった文人画は急速に衰退していった。しかしながらその後、大村西崖を中心に編纂された叢書『東洋美術大観』（一九〇八―一九一八）や、『国華』に連載された田中豊蔵の「新南画論」（一九一三）、さらには『白樺』、『早稲田文学』、『美術新報』の誌上で掲載された印象派・後期印象派と文人画との比較論説により、文人画を再評価する機運が起こっている。これを背景として青木は文人画家である金冬心を取り上げ、彼の古拙なる芸術が西洋の野性派に匹敵するものであり、最も近代的審美観であると論じている。

古拙と云ふ趣味は支那近代に於て發達を遂げた特殊なる審美觀であつて、清朝に至つて隆盛を極めた学問上の古代研究と絵画に於ける氣韻を第一とする考とが結合して書画の上に著しく顕れ來つたもののやうである。實際南画論を詮じつむれば如何しても此所に帰着せねば収まらぬのである。近年仏國で起つたと聞いて居るかのゴーホヤゴーガンやマチスの徒、所謂野性派なる者の主張する所、殆んど之に類するものがある。そして彼此の間に百五十年の距離があることは吾々支那藝術に興味を有する者の聊か誇を覺ゆる所である。<sup>(32)</sup>

支那藝術は西洋藝術に一步先じた点がある。西洋近代藝術の革新的獲物たる印象的の傾向は疾の昔支那人によつて見出されてゐた。吾人は今更宋以来の米点と印象派の点描法を比較するやうな区々の論を敢て為そうとするものではない、が美を芸術上の標準とするが如き美学上の見解は時代遅れの弊帽として葬つて了ひたい。只「真」である、真に向つて進む可きである、吾人が醜の芸術味を絶叫せんと欲するのも只此の真を得たいからである。(中略)新時代の藝術を建設しつゝある若き友よ、西洋料理に舌鼓を打つ諸君の味覚を一たび珍妙なる支那料理に於て試して見なければお話にならぬ。ゴーホヤゴーガンに慣れた諸君の舌は

必ず金冬心や石濤に於て理解と暗示とを得る可き筈である。<sup>(33)</sup>

「革新的獲物たる印象的の傾向」とは、印象派の画家たちが当時主流だった写実主義の細かいタッチを排し、荒々しい筆致で光の動きや、変化の質感を表現する技法を指している。これは水墨山水画に常用された米点と類似しているが、「美」の標準にはまだ達していなかった。一方で、金冬心のような文人画家は「美」の反面である「醜」こそが「古拙」であり、これをもって対象物に拘泥せず、画家の内なる世界を表現すべきだと主張していた。これらの点から、青木は東洋の絵画が西洋より優れていると考えていた。

## 五、おわりに

本稿は京都支那学派の第二世代に当たる青木正児の業績を包括的に捉え、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受容、活用、融合、さらに超越しようとしたかという学問的軌跡を描いてみたものである。

青木は西洋のシノロジーにおける中国語習得法に倣い、中国語を異質な言語と見なし、適切な言語手段によって科学的な支那学を打ち立てようとした。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方法論として位置づけられるべきものである。また、シノロジエの社会学や民俗学の方法も取り入れ、経典を社会文化や風俗研究の材料として取り扱い、『北京風俗図譜』の製作や『歌謡』に掲載される中国各地の童謡を邦訳などに取り組んでいた。

シノロジエへの活用については、中国戯曲の翻訳を行うだけで、史的研究にまだ着手していないという西洋学者の弱点を突き、青木は精力を傾けて明清戯曲史を研究した。この著作においては王国維や狩野のような感受性の強い鑑賞法を踏襲せず、シノロジエの精髓とされる実証的文獻学を活かし、戯曲の構造と筋立ての角度から戯曲の優劣を品評した。さらに、この実証的な構造分析法を『詩経』や『離騷』に活用し、それぞれの原貌への復元を試みた。

一方で、近代化から現代化への過程において日中両国がいずれも直面しなければならぬ文芸再建の問題に対して、青木は東洋の芸術が西洋より優れている部分には誇りを見せており、その一方で不足を補うべく西洋の方法や理論を借用する、東西融合による新芸術創造の方法を提起した。以上のことから、青木により構築された支那学の出発点はシノロジエへの受容に触発されたものであるが、その到達点はシノロジエを超越して日本ないし東洋なりの支那学を作り上げることにあつたことが分かる。

## 注

- (1) 池澤一郎「青木正児「漢文直読論」を読み直す——「音読」に北京語を採用せず——」（『比較文学年誌』第五十七号、二〇二一年）、四六頁。
- (2) 青木正児「本邦支那学革新の第一歩」（初出は『支那学』第一巻第五号、一九二一年一月、後に『青木正児全集』（以下は『全集』と略す）第二巻収録）、三四〇～三四一頁。
- (3) 青木正児「望子（看板）考」（初出は『文化』第一巻第三号、一九三四年三月、『全集』第二巻収録）、五九三頁。
- (4) 市村瓊次郎「序文」（児島猷吉郎『支那文学史綱』、富山房、一九二二年）、二頁。当時の研究状況について、市村は「往時私人テータは大英文学史を著はして声名大に揚り。近時英人ジャイルスは支那文学史を著はしたけど、その声価は大英文学史に及ばざる」と述べている。
- (5) 青木正児「支那思想・文学思想」（岩波書店、一九三五年九月、『全集』第一巻収録）、七～八頁。
- (6) 青木正児「支那文学研究に於ける邦人の立場」（初出は『東京帝国大学新聞』、一九三七年六月、『全集』第七巻収録）、四五～四六頁。
- (7) 青木正児『支那近世戯曲史』（弘文堂、一九三〇年、『全集』第三巻収録）、三頁。
- (8) この二重基準は、周作人と吉川幸次郎に見られた特筆すべき取り扱い方でもある。周氏は中国文学史を「言志派」と「載道派」という二つの潮流の交替起伏として捉え、混乱期には言志の文学、安定期には載道の文学という首尾一貫した基準によって巨視的にその流れを描き出している。また、「先秦

- は楽観哲学が支配し、漢魏六朝は悲観の哲学が支配し、宋以後は中世の悲観を止揚して、古代の楽観を回復した」と述べているように、吉川氏は中国文学に現れた人生観という尺度で文学の時代的特色を表出している。
- (9) 青木正児『支那近世戯曲史』（弘文堂、一九三〇年、『全集』第三巻収録）、五五頁。
- (10) 青木正児『支那近世戯曲史』（弘文堂、一九三〇年、『全集』第三巻収録）、九五頁。
- (11) 青木正児『元人雜劇序説』（弘文堂、一九三五年、『全集』第四巻収録）、三八一頁。
- (12) 青木正児『支那近世戯曲史』（弘文堂、一九三〇年、『全集』第三巻収録）、八四頁。
- (13) 青木正児『元人雜劇序説』（弘文堂、一九三五年、『全集』第四巻収録）、三九七、三八九、三九〇、四〇六頁。
- (14) その具体的な種類以下のとおりである。①二章疊詠式（三十八篇）、②三章疊詠式（七十七篇）、③前二章疊詠、後一章独立式（十五篇）、④前一章独立、後二章疊詠式（八篇）、⑤四章疊詠式（五篇）、⑥前二章疊詠、後二章換辭疊詠式（六篇）、⑦前三章疊詠、後一章独立式（八篇）、⑧前二章独立、後三章疊詠式（一篇）、⑨前二章詠、後二章独立式（四篇）、⑩中二章疊詠、前後二章独立式（三篇）、⑪四章各上半疊詠、下半独立式（二篇）、⑫五章疊詠式（三篇）、⑬その他
- (15) 松本雅明の『詩経諸篇の成立に関する研究』（一九五八年）は、「興」に着目して『詩経』の詩の成立年代を考察し、国風の古いものは西周後期、雅・頌の大部分は東周の詩であり、そこに村落の舞踏詩から貴族の饗宴歌への移行を見て取った。また、二松学舎大学教授の家井真は、過去の研究が『詩経』に先行する（または同時代の）資料である金文資料があまり活用されていないことを批判し、ときおり韻文が見られる周代青銅器の銘文との比較を通して『詩経』の研究に当たった。実は当時、青木はすでに新出した甲骨文の史料を利用し、「往年殷墟から出た亀板の文字に拠つて、手さぐりを入れて見ると、羅振玉氏の『殷墟書契』に楽器に関係ある文字が三字出てゐた。即ち「楽」「鼓」「磬」の三字で、面白い事には「楽」の字の中の「白」の字が無くて、糸二字を木に懸けた楽器を意味する象形的会意文字になつてゐる。「鼓」と「磬」とは楽器中最も幼稚な拍節的な楽器であるが、「楽」は更に進歩した旋律的な絃楽器の存在を示してゐる。管楽器に関する文字は見えてゐない。無論一部分の文字を見て直ちに当時管楽器が無かつたとは速断出来ないが、礼器に関する文字が可なり見えてゐる中に見出されないのは或は当時未だ管楽器が発明されてゐなかつたのかも知れぬ」（『詩教発展の径路より見て采詩の官を疑ふ』、『支那学』第三巻第二号、一九二二年十一月）と周代の音楽を考察している。
- (16) 青木正児『詩経章法独是』（初出は東北帝国大学法文学部十周年記念『史学文学論集』、一九三四年十一月、『全集』第二巻収録）、四〇〇頁。
- (17) 青木正児『楚辞九歌の舞曲的結構』（初出は『支那学』第七巻第一号、一九三三年五月、『全集』第二巻収録）、四二八頁。
- (18) 青木正児『楚辞九歌の舞曲的結構』（初出は『支那学』第七巻第一号、一九三三年五月、『全集』第二巻収録）、四三〇、四三一頁。

- (19) この脚本は筆者が青木の「楚辞九歌の舞曲的結構」とその訳注『楚辞』（春秋社、一九五七年）を総合して作り出したものである。
- (20) 青木正児『元人雜劇序説』（弘文堂、一九三五年、『全集』第四卷収録）、三五二～三五三頁。
- (21) 青木正児『支那近世戯曲史』（弘文堂、一九三〇年、『全集』第三卷収録）、四〇二頁。
- (22) 青木正児「詩教發展の径路より見て采詩の官を疑ふ」（初出は『支那学』第三卷第二号、一九二二年十一月、『全集』第二卷収録）、三五頁。
- (23) 名古屋大学附属図書館編「中国社会科学院蔵『青木正児博士、胡適宛書簡集』」（同図書館による写真原板撮影、二〇〇八年）、六～八頁。
- (24) 「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』二五卷「律書第三」に「律数九九八十一以為宮、三分去一、五十四以為徵、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』第五八篇「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す（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が出て来る。次に此の新たに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。
- (25) 青木正児「楽律遡源」（初出は『支那学』第三卷第八号、一九二四年七月、『全集』第二卷所収）、六〇頁。
- (26) 名古屋大学附属図書館編「中国社会科学院蔵『青木正児博士、胡適宛書簡集』」（同図書館による写真原板撮影、二〇〇八年）、八～九頁。
- (27) 名古屋大学附属図書館編「中国社会科学院蔵『青木正児博士、胡適宛書簡集』」（同図書館による写真原板撮影、二〇〇八年）、二二～二三頁。
- (28) 狩野直喜『中国哲学史』（岩波書店、一九五三年）、五頁。
- (29) 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、一九一六年三月、『支那学文叢』収録、みすず書房、一九七三年）、二六〇頁。
- (30) 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。
- (31) 青木正児「劉知遠諸宮調考」（初出は『支那学』第六卷第二号、一九三三年四月、『全集』第二卷収録）、四五五頁。
- (32) 青木正児『金冬心之芸術』（彙文堂、一九二〇年、『全集』第六卷収録）、第六頁。
- (33) 青木正児「醜の芸術味」（初出は『大正日日新聞』、一九二〇年四月、『全集』第七卷収録）、九〇～九一頁。