

元雜劇を生んだもの

—散曲との関わりを中心に

小松 謙

元雜劇は、中国における戯曲の最高峰といわれる。事実、皇帝皇后から物乞いに至るまで、社会の全階層を扱う題材の幅の広さ、白話による生動した表現から多くの典故を踏まえた文雅な曲辞にまで至る表現方法の幅の広さ、そこに描かれる人生の真実、特に、かつて文字の世界で扱われたことがなかった庶民や差別に苦しむ人々の生活を生き生きと描いたこと、そして一部の作品に示されている鋭い社会批判、いずれも最高峰と呼ばれるにふさわしいものである。

では、なぜこの時期に突然このような成熟した演劇が出現したのであるのか。この点については、吉川幸次郎氏の『元雜劇研究』以来、科挙制度の廃止もしくは縮小の結果として知識人が立身の道を失い、かつては近づこうとしなかった演劇創作に手を染めたからであるという説がとえられてきた*₁。筆者は更に、モンゴル・元の時期（以下便宜上「元代」と呼ぶ）においては、知識人に対する特別待遇がなくなる一方で、芸能者に対する差別が比較的緩やかであったため、文学的表現にすぐれる知識人と演劇関係者が協力することが可能であり、それゆえに文学的にも演劇的にもすぐれた作品が生み出されたのではないかと論じた*₂。ただ、いずれにせよ当時の社会状況や作者

の履歴に基づく推論にすぎない。

そもそもどのような土壌から、どのようにして雜劇は生み出されたのであろうか。本論では、雜劇の本文自体に密着しながら、この問題について考えてみたい。

—

「救風塵」は、元雜劇最大の作家とされる關漢卿の代表作である。確かに、波乱に富んだ緊密な物語の展開、そこにこめられた社会性、見終わった後に訪れるカタルシス、どれを取っても傑作の名に恥じない。この雜劇の最大の新しさは、主人公である妓女趙盼兒の性格と行動にある。趙盼兒は、妓女という身の哀しさを嘆きつつ、男を手玉に取ることこそが稼業であるその腕をふるって、妹芸者を救うため、横暴な男性原理の権化ともいべき周舎を毘にはめる。

従来文学作品に現れる妓女は、基本的に詞の世界に現れる美しい男を待ち続ける可憐な女であった。ほとんど唯一の例外といえるべきは、白行簡の手になる唐代伝奇「李娃伝」の李娃である。男を騙しながら、

後に後悔して男のために尽くし、科擧に合格させた上で添い遂げるこの女性は、確かに独自の個性を持っているといつてよい。しかし、これとても男に尽くす道を選んだ妓女を士大夫の立場から評価してやったという段階を出るものではない。「救風塵」においては、妓女は男を騙して財を巻き上げることがその生業であり、横暴な男を欺くことは当然の権利として認められる。その一方で、男と添い遂げようとしても、所詮妓女の身では難しいという悲しみ、あるいは妓女だったという理由でまともに扱ってもらえない怒りも、特に第一折で延々とつたわれる。男の立場から描く都合のいい女ではなく、生身の妓女がそこに描かれていることが、「救風塵」の名作たる所以といつてよい。なぜ關漢卿はこのような新しい人間像を描き得たのか。

同じ關漢卿に「金線池」という作品がある。この作品の主人公杜蕊娘も妓女だが、男嫌いの趙盼兒とは異なり、最初の部分で知識人の韓輔臣と知り合つて恋人になる。韓輔臣は学問にも遊芸にもすぐれた色男だが、杜蕊娘と結婚しようとして、金がないためその母に追い出され、それでも科擧受験に行こうとせず、杜蕊娘に執着し続ける。つまり、韓輔臣は恋人としては非常に誠実な人間である。ところが、正旦の杜蕊娘は、第二・三折において男の不実を非難し続けるのである。これは不自然ではなからうか。

更に、やはり關漢卿の「切鱸旦」（通常『元曲選』に基づいて「望江亭」と呼ばれるが、こちらの方が正式名称と思われる）の第一折を検討してみよう。この場面においては、正旦である出家志望の未亡人譚記兒が、親しくしていた女道士白姑姑の毘にはまつて、結局白姑姑

の甥白士中と結婚することになる。前半では譚記兒は独り身の寂しさと出家生活のよさをうたつており、後半における突然の心変わりはずがに不自然に感じられる。無論、豹変ぶりが面白いという評価も可能ではあるが、それにしてもこの主体性のなさは、その後夫を救うために魚売りに変装して権力者に接近し、セクハラを誘発して相手を逆に陥れるという大活躍を示す彼女の性格とは合致しないように思われる。

一方、作者不明の三国志劇「博望燒屯」元刊本の第一折においては、劉備から出馬を求められた諸葛亮は、【油葫蘆】【天下樂】の二曲にわたつて俗世の名利に関わるのはごめんだと退隱の志を述べ、更に、功を立てても用済みになれば抹殺されるだけだから隱居する方がよいと【那吒令】【鵲踏枝】【寄生草】【么】の四曲にわたつてうたう。出馬を拒否するために退隱がよいというのはともかく、そうした側面をほとんど持たない劉備に対して功臣の抹殺に言及するのは、やはり不自然に感じられる。しかも、合計六つの曲牌にわたつてこうした本題からかけ離れた内容をうたうのはいかにも不可解であり、實際明朝の宮廷上演用テキストである内府本では、後の四曲はすべてカットされている。

ここにあげたのはほんの一例であり、同様の事例は、元雜劇には枚挙に暇ないほど認められる。なぜこのように不自然に見えるうたが多数存在するのであるうか。この問題を解明するためには、雜劇の制作・上演の背後にあったものについて考えねばならない。

元雜劇の上演状況については、詳細は不明といわざるをえない。ただ、場としては「柵（柵・句・句）欄」と呼ばれる商業劇場、それに寺廟の舞台があったほか、戯文「宦門子弟錯立身」などに見えるように、高官や富豪の屋敷における上演、つまりは明清の堂会演劇と同様のケースもあったようである。そして、いずれの場合であろうと、一部の素人演劇を別にすれば、演者は原則として楽戸であった。楽戸は、音楽・演劇を担当する人々、つまり妓女・俳優・楽師らであり、彼らは身分を固定され、他の戸籍に属する人間との自由な婚姻を禁じられていた。この状況は歴代大きく変わることはないが、元代は、モンゴル人の職能主義の発想ゆえに、他の時代に比較すれば差別がはるかに緩やかであった。とはいえ、固定した身分であり、ある程度の社会的差別を受けていたことはいうまでもない。実際、鄭思肖らがいう「八娼、九儒、十丐」（娼は楽戸、丐は物乞い）という被害妄想ゆえの言い回しは、楽戸に対する強い差別意識を前提とするものであるに違いない。

そして、雑劇の演者である楽戸の中でも、中核的役割をになつていたのは妓女であった。妓女が多様な役柄を演じていたことは、元一代の妓女列伝である夏庭芝の『青樓集』にあげられている名妓たちの得意とする役柄から明らかに見て取れる。「雑劇爲當今獨歩」という珠簾秀は、「駕頭・花旦・軟末泥」すべてに通じたという。「駕頭」とは皇帝役、「花旦」は妓女役、「軟末泥」は文弱な男性、つまり書生役と

いわれる。この点から考えて、「駕頭」の皇帝も、「漢宮秋」の元帝のような軟弱な二枚目役であった可能性が高い。順時秀も「閨怨」に最もすぐれ、「駕頭・諸旦本」にも巧みであったというから、役柄は大差ないことになる。天然秀も同様であり、美女と二枚目役を得意とする妓女が多かったことは見て取れるが、一方では國玉第（帶？）・天錫秀・賜恩深・平陽奴のように「綠林雜劇」、つまりアウトロー役に専門にしたという妓女もいる。美しい妓女が荒々しいアウトローに扮することが特殊な魅力を醸し出したのかもしれない。

ともあれ、他にも趙偏惜・朱錦繡・燕山秀のように「旦末雙全」という表現が複数認められることから見て、妓女が男役に扮することが珍しくなかったことは間違いない。無論、「藍彩和」雑劇に見られるように、男役は男が演ずる方が多かったはずである。とはいえ、やはり『青樓集』に妓女の夫が役者（末泥・副浄など）であった例がかなり見られるように、男たちにしても妓女同様、楽戸に属する人間であった。

妓女は原則としてすべて官妓であり、官僚の宴席に侍るのはその重要な業務であった（この制度は明代には廃止され、公式の宴席に官妓を呼ぶこと自体が禁止されるに至る）。「藍彩和」雑劇に具体的に描かれているように、「喚官身」は楽戸にとって絶対の義務であり、これに遅れると「誤官身」として処罰された。そうした宴席で唱われるのは散曲であった。そして、散曲の作者と雑劇の作者はしばしば同一人物だったのである。

同一の人物が作った作品を同一の人物が唱う以上、散曲と雑劇の間

に關係がないはずはない。そもそも、雑劇とはどこから生まれたものなのであろうか。

三

雑劇の起源を知ることが不可能に近い。北宋にはすでに雑劇という名称があり、金では院本、南宋では雑劇と呼ばれる演劇が行われていたというのが通説であるが、詳細はもとより不明である。ただ、『東京夢華錄』巻五の「京瓦伎藝」には、「教坊減罷并温習」、つまり教坊が削減・廃止された時や、十日に一度一般に公開された練習の際に、「弟子」の薛子大らが「般雑劇」、つまり雑劇を上演したとある。「弟子」は、元來は玄宗の「梨園弟子」から来た語かと思われるが、宋代以降は妓女を意味する言葉として用いられるのが一般である。また、同書巻六「元宵」には、元宵節に宮城の正門である宣德門に向かい合う舞台において、「教坊」と「鈞容直」つまり軍樂隊と「露臺弟子」が「更互雑劇」、つまりおそらくは入れ替わり立ち替わり雑劇を演じたとある。「露臺弟子」とは、おそらく外教坊の妓女のことでないかという^{*3}。つまり、北宋において雑劇は妓女によって演じられていたことになる。そして、妓女が公衆の面前で芸を披露することは、少なくとも普段は町中の妓楼にいたであろう「露臺弟子」にとつては^{*4}、重要な宣伝の意味も持っていたに違いない。

こうした状況は、続く金・南宋の時期になっても大きくは変わらなかったであろう。そして、金代のある時期から、北方において北曲を

知識人が制作することが始まり、それがモンゴル・元へと受け継がれ、南宋の滅亡とともに南方にも波及することになる。ただ、曲自体はおそらく以前から芸能に用いられていたものであり、金代後期から知識人がその形式で創作を開始したというのが実態だったに違いない。これらの状況と、先に見た元の状況を考え合わせれば、雑劇（及び院本）は一貫して妓女と深い関わりを持ってきたことになる。

ここで雑劇の内容を確認してみよう。元雑劇の内容は極めて多岐にわたるが、ごく大ざっぱに分ければ、日本演劇の用語でいうところの時代物と世話物、それに『太和正音譜』でいう「神仙道化」、つまりは神仙物に分類可能である。そして世話物は、恋愛・公案・悲歎離合などに更に分類することができる。では、これらはみな同じ場で生まれたものなのであろうか。

雑劇の内容の多様さは、様々な場で生まれた様々な性格の演劇が、都市の商業劇場という場でまとめられたものが元雑劇であることを示すものである。田仲一成氏がつとに指摘しておられるように^{*5}、世界各地の演劇と同様、中国演劇も祭祀にその起源を有するものと思われる。時代物は英雄鎮魂祭祀、公案物や悲歎離合物は孤魂祭祀にその起源を持ち、世俗化する過程で祭祀とは無縁に思われる方向に題材を拡大していったという方向性は、ある程度の例外を持ちつつ、基本的には正しいものと思われる。また、恋愛物は豊饒予祝祭祀に起源を持つという点ももうなずける。

ただ、特に恋愛物の場合、祭祀段階の性格を色濃く留めるのは、今なお民間に近い演劇・芸能に広く見られる「一丑一旦」形式

の、道化的男女が唱い踊りつつ戯れるというものである。元雜劇においても『西廂記』の張生と紅娘のやりとりなどにその名残は認められるものの、その大半は祭祀性からはずでに遠ざかっている。神仙物も、もとより道教の祭祀と無関係であるはずはないが、元雜劇においては宗教性がそれほど強くは感じられず、より洗練された、一方で娯楽性の強いものになっている。同様のことは、時代物や公案物においても、程度の差こそあれ認められる。

これは、世俗化・商業化が進行した結果として、当然起こるべくして起こることであり、同様の状況が日本や西欧の演劇においても認められることはいうまでもない。では、その世俗化はどのようにして実現されたのであろうか。これは、最初にあげた元雜劇はどのようにして生まれたのか、なぜ突然成熟した演劇が生まれえたのかという問題と関わるものである。本来娯楽性に乏しかったはずである祭祀演劇の名残を留めた演目や、単なる笑劇・歌舞劇の類を、本格的な演劇へと生まれ変わらせる過程で、知識人の関与があつたことは疑いない。彼らはどのような場で、どのように関与したのであろうか。

四

さきに北宋以降、教坊の妓女たちが公衆の前で雜劇を演じていたことにもふれた。つまり、「雜劇」と呼ばれる演劇は、その初期から妓女によって演じられていたのであり、それが元代にまで及ぶことはすでに述べた通りである。そして、そうした形で雜劇を演じることは、同

時に妓楼の宣伝という目的をも持っていたに違いないこともさきに述べた通りである。では、彼らが演じていた雜劇の内容はどのようなものだったのであろうか。

ここで参考になるのは、日本における歌舞伎初期の状況である。地域・文化などに違いこそあれ、状況は著しく類似している。江戸時代初期、歌舞伎のもととされるかぶき踊りにおいては、かぶき者の茶屋遊びが演じられ、その後発展した遊女による遊女歌舞伎においても、茶屋遊びは重要な演目であつた。こうした要素が今日の歌舞伎にまで受け継がれていることは周知の通りである*。遊女歌舞伎が遊郭の宣伝を兼ねており、役者が遊女そのものであつた以上、そこで遊郭の状況が演じられるのは当然のことであらう。

中国においても同様の状況が存在したに違いない。妓女が役者であり、明清の堂会演劇と同じような形で、一種のお座敷芸として妓楼で雜劇の一部が演じられることもあつたかもしれない。雜劇の曲辭が宴席でうたわれた可能性は更に高い。雜劇と同じ形式である套数による散曲が存在し、小令に比べて白話的な語彙を多用して、より卑俗かつストーリー性のある内容をうたう傾向にあること*⁷は、妓女が唱う場においては劇套（雜劇の曲辭）と散套（套数による散曲）の区別がそれほどなかったことを想定させるものであり、明代に刊行された『盛世新聲』『詞林摘艷』『雍熙樂府』といった曲選において劇套と散套が区別なく収められていることは、その傍証となりうるものである。

雜劇に妓女と知識人の恋愛を主題とするものが数多くあることがこれと無関係だとは思えない。雜劇において妓女の役を演ずるのは本物

の妓女であり、妓楼の客の多くは知識人であった。そして、知識人が散曲を作り、それを妓女が唱うという状況が存在した。というより、知識人が散曲を作るという行為自体、こうした妓楼という場から発生したものであったに違いない。更に、恋愛劇にはもう一つ、『西廂記』に代表される良家の子女と知識人を主役とするものもある。ここで良家の子女を演ずるのも妓女であった。

つまり、妓女を演ずる妓女を観客が見る時、それは実生活における妓女と客とのやりとりと重なったはずであり、時として現実と物語の境目がはっきりしなくなることもあったに違いない。観客が妓楼におけるその妓女の客である場合には、普段の妓女とのやりとりが芝居を見る上での前提となり、時には観客と俳優の間で暗黙のやりとりが交わされることもあったであろうし、妓女と直接の交渉がない人間、たとえば一般庶民が観客であった場合には、妓楼に上がって客となる様が再現されている芝居を見て、そこになかなわぬ願望が充足される様子を夢想したかもしれない。また妓女が令嬢に扮する時には、普段とは打って変わった貞淑ぶった演技が、その妓女を知る客たちには新鮮だったことであろう。そして、『西廂記』の崔鶯鶯に典型的に示されるように、貞淑であった令嬢たちが突然変貌するのは、演じている妓女たちの本性が表面化するように見えたのではないか。いずれも推定の域を出るものではないが、恋愛物において妓女が主役を演じ、舞台において演じられる場面が妓楼におけるやりとりの再現として受け取られることがあったことは間違いない。

そして、妓楼では散曲が唱われていた。それを唱うのは、雑劇の演

者である妓女その人であった。とすれば、散曲の内容が雑劇とかぶってくるのは当然ということになる。冒頭にあげた一連の雑劇に見られる不可解な要素は、こうした事情に由来するものと考えれば説明がつくのではないか。

五

散曲の内容については別論[※]を参照されたいが、数が特に多いのは閨怨物（及び男性側からのいわば逆閨怨物）と退隱物（世の空しさをうたうものを含む）である。この二種で散曲全体の半分程度を占めるといってよい。また、この二種以外の中ではかなり大きな割合を占めている宴席の作も、その多くは妓女を詠み込んで閨怨的要素を含む。更に、閨怨物の変形としての妓女生活のつらさをうたうものや、逆閨怨物の変形としての「子弟収心」、つまり遊び人の改心をテーマとしたものがかなりの数存在する。

そして、雑劇の多くも、実はこれらのテーマと深く関わる内容を持つのである。こうした視点から見直してみると、最初にあげた一見不可解とも見える雑劇の内容も、理解することが可能になってくる。以下、雑劇の曲辞と散曲を対比してみよう。雑劇の曲辞については、テキスト間の距離が大きいことが知られているが、政治的色彩の薄いこの種の作品においては、大幅な改作を施した『元曲選』を別にすれば、本質的な変化は少ないものと思われる。

極めて斬新に感じられる「救風塵」における趙盼兒のうたの内容は、

実は閨怨物や妓女生活のつらさをうたう散曲と酷似している。たとえば古名家本第二折、【逍遙樂】の前半。

那一个不因循成就。那一个不頃刻前程、那一个不等閑間罷手。他每一做一水上浮漚。

誰でもみんな適当にできてしまつて、誰でもみんな将来のことあつてなく終わり、誰でもみんないい加減にやめてしまつて、あの人たちはどれも水面に浮く泡に同じ。

更に、続く【金菊香】の後半から【醋葫蘆】の前半。

……似這般燕侶鶯儔。暢好是容易恩愛結綢繆。

【醋葫蘆】你鋪排着天長和地久。指望並肩携素手。

……こんな燕鶯のカップル、これが本当のお手軽な愛で、いい仲になるといふものね。

【醋葫蘆】天地の続く限り永遠にと計画して、肩を並べ手を繋いでいようとしたが。

次に、同じ關漢卿の散曲【青杏子】套「離情」の【荼靡香】をあげてみよう（以下散曲の引用については、隋樹森編『全元散曲』（中華書房一九六四）を底本とする）。

記得初相守。偶爾間因循成就。美滿効綢繆。花朝月夜同宴賞、佳節須酬。到今一旦休。常言道好事天慳、美姻緣他娘間阻、生拆散鸞交鳳友。

覚えているのははじめと一緒になつた時のこと、ふとしたことで適当にできてしまつて、めでたい関係でいい仲になつて、花の朝に月の夜をとみにめで、よい季節には飲み交わさねばと暮らし

ていたのに、今となつてはおしまい。下世話にも好事魔多しとやら、すばらしいカップルもおつかさんに邪魔されて、むざと鸞鳳の交わりも引き裂かれた。

更に、馬致遠の同じく【青杏子】套「姻緣」の【淨瓶兒】。

莫効臨岐柳。折入時人手。許持箕帚。願結綢繆。嬌羞。試窮究。博箇天長和地久。從今後。莫教恩愛等閑休。

分かれ道の柳が、手折られれば人手に落ちるのを真似ないでくれ。ちり取りほうきを持つ主婦の座を約束するから、いい仲になりたいたいもの。かわいく恥じらつているが、よく考えてみておくれ。天地の続く限り永遠の仲を勝ち取つて、今より後は、愛情をいい加減にやめることはするまいぞ。

曲牌を同じくし、内容は表裏ともいふべき關漢卿・馬致遠の二套の散曲（同時代に、同じ曲牌で、内容的にも関わりがあり、しかも同韻であることから考えると、両者の間にはもしかすると直接的関連があるかもしれない）と語彙表現が類似していることは明らかであろう。次に「金線池」を検討してみよう。なぜ杜蕊娘は、不実ではない韓輔臣を不実といって責め、我が身の不幸を嘆くのか。まず第二折冒頭の【一枝花】の後半をあげてみよう（以下本文は古名家本による）。

愛你箇殺才沒去就。明知道你兩歇雲收。還指望他天長地久。

この礼儀知らずのろくでなしが大好きで、もう私には気がないことはよく分かっているのに、それでもあの人といつまでもと望んでしまふ。

さきの「救風塵」の【醋葫蘆】と馬致遠【青杏子】套の例を見れば、

この「天長地久」がここに出る理由は明らかである。この「長恨歌」を踏まえる句は、馬致遠の散曲では永遠の愛を誓う男の言葉、「救風塵」「金線池」ではそれを空しく期待していたという妓女の言葉として用いられている。關漢卿の二つの用例は、馬致遠の例の裏返しと云ってよい。つまり、「救風塵」「金線池」ではいずれも男の裏切りを嘆く閨怨の定型表現が用いられていることになる。

更にもう一つ、楔子の【么】を見てみよう。

既不呵那一片俏心腸那里每堪分付。那蘊小卿不辨賢愚。

さもなくば粹な心をまかせせる相手などいるものか。なのにあの

蘇小卿は賢愚の区別もつかなかった。

蘇小卿は、当時非常に流行していた物語「販茶船」の主人公である。

この「不辨賢愚」という句は、やはり「救風塵」にも見える。第一折【鵲踏枝】の前半。

俺説是賣虛脾。他可得逞狂為。一個々敗壞人倫、不辨賢愚、出

来一個々綽皮。

私たちが口にするのは不実なことばかり。男の方もやりたい放題。どいつこいつも人の道をめちゃくちゃにして、賢愚の区別も

つかず、みんなろくでなしばかり。

そしてこの句は、大都の妓女王氏の作という【粉蝶兒】套「寄情人」の【耍孩兒】にも見える。

想俺愛錢娘喬爲做、不分此好弱、不辨賢愚。

思えばうちのお金の好きなおっかさんの馬鹿な振る舞いときた

ら、善し悪しもわからず、賢愚の区別もつきはしない。

王氏の散曲は、欲張りな母に縛られて、金稼ぎの道具にされ、想う男と結ばれることもならない妓女の悲しみを、やはり「販茶船」の蘇小卿になぞらえてうたったものである。つまり、その内容は「救風塵」の第一・二折や「金線池」においてうたわれているものと重なる。

更に、この二つの雑劇と語彙が多く重なるものとしては、宋方壺の【一枝花】「妓女」があげられる。次に示すのはその冒頭の部分である。

自在在柳陌中、長立在花街内。打熬成風月膽、斷送了雨雲期。

只爲二字衣食。賣笑爲活計。每日都準備。準備下些送舊迎新、安

排下過從的見識。

柳の小道に生まれ、花街の中で育ち、色の道の度胸を鍛え上げ、

本気の恋はあきらめて、ただ衣食の二文字のために、笑顔を売るのを生業とする。毎日いつも支度するのは、支度するのは前の客を送り出して新しい客を迎えること、めぐらせるのは相手を持ち上げる悪知恵。

この散曲は、金のあるものだけを相手にして、金が尽きれば容赦なく棄てる妓女の実態を暴いたものである。この套数と「救風塵」「金線池」は、語彙・内容の多くにおいて共通する。宋方壺は元代後期の人であり、その作品は「救風塵」「金線池」より後にできたものである。しかし、類似した内容の作品が多数存在することから考えて、宋方壺が両作品の影響を受けて散曲を制作したというよりは、このパターンが一般化していた結果、類似した表現が現れた可能性の方が高い。

つまり、「救風塵」は散曲における閨怨や妓女のつらさを訴える作品の内容を、そのまま妓女の本音として演劇化した作品だったのであ

る。宋方壺のように妓女を批判する内容も、妓女の口から出れば、そうした行為を強いられる妓女の悲しみを訴える内容になる。そして、その悲しい立場を逆手にとつて、悪い男をはめた上で、「これが私たちの商売さ」と開き直る趙盼兒の行為は、観客のみならず、演じている妓女たちにとつても、痛快であるとともに、その立場に対する深い悲しみをもうちに秘めたものとなったに違いない。こうして、妓女の立場に立つことによつて、「救風塵」は真に斬新な作品となりえたのである。

「金線池」の場合は、閨怨と妓女の歎きによつて組み立てられた雑劇といつてよい。恋人が誠実であるにもかかわらず、杜蕊娘は相手を一方的に不実と決めつけ、怨みの歌を唱い続ける。これは、端的に言えばこの雑劇が、妓女をテーマにした散曲と同じ内容のものを組み合わせて作られたものであることを示すものである。散曲が閨怨を主たるテーマとする以上、ヒロインである妓女は男に対する怨みを唱い続けねばならない。従つて、「救風塵」の場合のようには曲の内容は劇情と密着しない。ただ、観客は見知りの妓女が、例の如きうたを雑劇の中で唱っているだけに、格別の違和感を覚えることはなかつたかもしれない。ここでは、現実の人物と劇中の人物にあまり区別が付かなくなつていたのではないか。

では「博望燒屯」第一折で、諸葛亮が突然出世の危険性と退隱願望を唱い始めるのはなぜであろうか。問題箇所最初の曲である第一折【哪吒令】の初二句には次のようにある。

常想起下和般獻璧。能可李（學）韓信般喫（乞）食。你也枉了

似張子房進履。

卞和のように璧を献上することを想うにつけ、それぐらいなら韓信のように物乞いをする方がまし。あなたも張良のように靴を差し出したとて無駄なこと。

これを次の二首の小令と比べてみよう。まず薛昂夫【朝天曲】。

卞和。抱璞。只合荆山坐。三朝不遇待如何。兩足先遭禍。傳國爭符、傷身行貨。誰教獻與他。切磋。琢磨。何似儷敲破。

卞和は、磨かぬ玉を抱えて、荆山にすわつていればよかつたものを。三人の王にすべて認められなければどうするつもりだったのやら。兩足がまず災いにあつた。伝国の璽となり、帝たるしるしを争つて、身を殺す道具だ。それを誰が王に献上させようとしたというのか。せつせと磨き上げるよりは、こつそりたたき割つた方がよかつたものを。

次に、無名氏【胡十八】。

吹簫的楚伍員。乞食的漢韓信。待客的孟嘗君。蘇秦原是舊蘇秦。買臣也曾負薪。負薪的是買臣。你道我窮到老、我也有富時分。

簫を吹いた楚の伍子胥に、物乞いをした漢の韓信に、客をもてなした孟嘗君。蘇秦はもとは昔の貧乏蘇秦、朱買臣も薪を背負っていたことがあるもの、薪を背負つたのは朱買臣。おれは老いぼれるまで芽が出ないと思うか、おれとて金持ちになる時は来ようぞ。

「博望燒屯」が二つの散曲と同じ故事を同じように用いていることは明らかである。だが、第一句の事例が権力に接近することの危険性

を述べているのはいいとして、第二句に共通する内容を持つ【胡十八】は、むしろ立身出世を宣言するものである。これは散曲の通例とは異なる。韓信といえは、散曲の世界では通常、汪元亨の【朝天子】「歸隱」二十首連作の第二十首に

拜韓侯上壇。放張良入山。誰身後無憂患。

韓信を元帥任命の壇に登らせたり、張良を山へと入らせたり、今後の憂いなき者がいようか。

と張良と対比し、張養浩の【朝天曲】に

嚴子陵釣灘。韓元帥將壇。那一箇無憂患。

嚴子陵が釣り糸垂れる七里灘と、韓元帥の將軍任命の壇、心配事がないのはどちらの方が。

とあるように、出世の結果破滅を招いた事例として言及されるのが普通である。一方ここでは、張良は功名のため黄石公に教えを請う人物として描かれ、やはり散曲の通例とは異なる。

しかし、続く【鵲踏枝】では

早安排下見識。便剝官罷職。早向未央宮里萬剛凌遲。

はや悪たくみをめぐらされ、官職剥奪されて、未央宮にて一寸刻みの刑受ける。

と韓信が殺された未央宮の名をあげ、また【么】では、

張子房知興廢。嚴子陵識進退。

張子房は興廢を知り、嚴子陵は進退をわきまえていた。と、出処進退をわきまえて巧みに身を引いた事例として張良と嚴光をあげる。これらがさきあげた汪元亨と張養浩の事例と合致すること

はいうまでもない。では、なぜ【哪吒令】では韓信と張良があえて逆方向に用いられているのか。

これは、韓信・張良兩人の評価が固定した世界において、あえてそれを逆転させることにより、パロディ的な効果をあげることが狙ったものであるに違いない。つまり、「博望燒屯」のこのくだりは、退隱をテーマとした散曲を観客が知っていることを前提として作られているのである。この他にも、続く【寄生草】などは、「菜畦」は張養浩【菜兒令】「綽然亭獨坐」、「老猿野鹿」は「山猿」「野鹿」という形でやはり張養浩の【雁兒落兼得勝令】、「葉炬絳卷」は貫石屏の【村裏遊鼓】「隱逸」、「竹籬茅舍人家」は盧摯の【沈醉東風】「閑居」と、すべて退隱をテーマとする散曲に見える句によって構成されている。

ここまで来れば、なぜ「博望燒屯」のこのくだりで、諸葛亮が自然にもこれらの曲を唱うかは明らかである。これは、当時流行していた散曲パターンのはめ込みなのである。諸葛亮を唱う役者（妓女であったか、男の俳優だったかはわからないが、いずれにせよ樂戸）がこうした散曲をよく唱っていたとすれば、その普段の姿と、ここで演じる諸葛亮とが、観客の目には二重写しになったに違いない。しかも、諸葛亮自身も、散曲においては、時には隱者として肯定的に、時には隱者を棄てて功名を求めたとして否定的に唱われるおなじみの人物である。それが、通常の散曲の内容を反転させた部分を含む退隱の歌を唱う。つまりこのくだりは、当時の観客にとってさまざまな重層的意味を持つものだったのである。

このように考えれば、「切鱈旦」第一折の意味も明らかになってくる。

ヒロイン譚記兒がはじめに孤独のつらさを唱うのは閨怨、続いて出家生活のよさを唱うのは退隱の類型にほかならない。そして、第一折後半で豹変するのは、演じる妓女の本性が表面化するということになる。とすればこの場面は、ある程度演じる役者のことをあてこんで書かれた可能性があるかもしれない。

六

以上のように考えてみると、雑劇のさまざまな側面が新たな相貌を帯びて見えてくる。原則として一人しか曲を唱うことができない雑劇には、女性を主唱者とする且本と、男性を主唱者とする末本の区別がある。今まで見てきた作品は、「博望燒屯」以外はすべて且本であった。しかし、元雑劇においては、実際には末本の方が格段に多い。そうした末本についても、妓女との関わりからその性格を明らかにしうるものが多く含まれているように思われる。

部位により二人の且と一人の末が主唱者を分け合うという変則的な形態を持つ『西廂記』の中でも、弘治本の第一卷（後のテキストでは第一本）は正末の張生が一貫して主唱者であり、この部分だけを見れば雑劇の体例には反さない形態を持つ。その第三折終わりの部分のうたを見てみよう。

【拙魯速】對着盞碧熒々短檠燈。倚着扇冷清々的舊幃屏。燈兒又不明。夢兒又不成。窓兒外浙零々的風兒透疎櫺。忒楞楞紙條兒鳴。

枕頭兒上孤另。被窩兒里寂靜。你便是鉄石人、鉄石人也動情。

【么】怨不能。恨不成。坐不安、睡不寧。有一日柳遮花映。霧障雲屏。夜闌人靜。海誓山盟。恁時節風流嘉慶。錦片也似前程。美滿恩情。嗒兩箇畫堂春自生。

【拙魯速】碧く光る柄の短い灯火に向かい、冷え冷えとした古いカーテンにもたれ、灯火も暗く、夢も結ばず、窓の外からはヒューヒューと風が隙間の多い窓から吹き込み、バタバタとこよりが鳴る。枕の上でひとりぼっち、布団の中はひっそり寂しい、たとえ鉄や石でできた人間であろうと、心を動かそう。

【么】うまくいかぬのがつらく、望みなかなわぬのが恨めしく、坐れど落ち着かず、眠れど安らかならず。いつの日にか柳と花のもと、雲霧描く屏風の中、夜も更け人も静まった時、海山の誓いかわす、その時には恋の喜び、錦の如き未来、めでたい恩愛、我ら二人美しい部屋にて春がおのずと訪れることになるう。

これを候正卿の【醉花陰】套の後半と比較してみよう。

【塞雁兒】牢成。牢成。一句句罵得心疼。據蹤迹疏狂似浮萍。山般誓、海樣盟。半句兒何會應。

……

【柳葉兒】冷落了綠苔芳徑。寂寞了霧帳雲屏。消疏了象板鸞笙。生疏了錦瑟銀箏。

【黃鍾】錦幃繡幕冷清清。銀臺畫燈碧熒熒。金風亂吹黃葉聲。沉煙瀝消白玉鼎。檻竹篩酒又醒。塞雁歸愁越添、簷馬劣夢難成。早是可慣孤眠、則這些最難打掙。

【尾】痛恨西風太薄幸。透窗紗吹來殘燈。倒少了箇伴人清瘦影。

【塞雁兒】嘘つきめ、嘘つきめ。罵るにつけ一句ごとに心は痛む。本当にでたらめな振る舞いときたら浮き草のよう。海山の誓い、半句なりとも守りはしない。

……

【柳葉兒】昔におおわれたかぐわしい小道も人の気配なく、雲霧描く屏風はさびしく、カスタネットや笙にも縁遠く、瑟や琴にもご無沙汰となつてしまった。

【黄鍾】錦のカーテンに刺繍したとばりは冷え冷えと、銀の燭台に模様のある灯火は碧く光る。秋風が黄葉を吹き散らす音、沈香の煙は白玉の鼎に消える。手すりの竹に酒を注がればかりに飲んでは醒め、北に帰る雁を見れば愁いは募り、軒の風鈴が意地悪く夢も結ばせぬ。はや独り寝にも慣れはしたものの、これらばかりはげにも堪えがたい。

【尾】腹が立つのは西風があまりといえはあまりに薄情、窓に張った薄絹通して消えかけた灯火に吹き付け、なのに一緒にいてくれるほっそりした人の影もありはしないこと。

両者の内容・措辞が類似していることは一見して明らかであろう。しかし、『西廂記』は恋に悩む男、侯正卿の散曲は女性、それもおそらくは妓女の閨怨をうたうものである。

さきに「逆閨怨」と呼んだこうした恋に悩む男をテーマとするうたは、宋詞以来珍しいものではなく、曲には特に多く見られるといつてよい。そして、その措辞は多く女性の閨怨のものと共通し、ほかならぬ『西廂記』の粉本である金の『董解元西廂記諸宮調』においては、

ほとんど閨怨のパロディといつてよいレベルに達している*。なぜ男をうたうものに、女性をうたう言葉がそのまま使用されるのかという点については、詞曲のパターンと、そうしたパターンのパロディといふ以上の説明はなされてこなかった。しかし、ここで演者は誰であったかという視点を導入するのも無駄ではあるまい。

男を主役とする「逆閨怨」の散曲でも、歌い手は妓女だった可能性が高い。そして、張生のような二枚目インテリの役は、『青樓集』に言うところの「軟末泥」に当たるものに違いない。つまり、その演じ手の多くも妓女だったことになる。妓女が唱う以上、設定の主体が男であっても、その言葉が女性のものになることは不自然ではない。むしろ、妓女が男装して、通常閨怨のうたとして唱うのと同じような内容のうたを、男の素振りで演じることは、独特の演劇的効果をもたらしたのではあるまいか。

このように考えると、且本のみならず、末本の恋愛劇もまた、妓女と関わり、妓楼で唱われていた散曲との密接な関係のもとに作り出されたことになる。

七

以上見てきたように、元雑劇のうち、特に恋愛物は、演じ手である妓女とおそらくは深い関係を持ち、演じる人間の個性を前提に、彼女たちが妓楼で唱っていたであろう散曲を援用して作られたものであった。作者はある程度演じ手を想定して、彼女たち（もしくは彼ら）に

当てて作品を書き、観客も役柄を演じ手に重ねて劇を見、歌を聴いたのである。従って、雑劇の内容や曲辞は、ある程度妓楼の状況や、そこで唱われていた散曲の内容・措辞に支配されることになる。両者に共通する語彙・表現が認められるのは当然のことなのである。

同様のことは、退隱をテーマとする作品にもいえる。「陳搏高臥」「七里灘」のような退隱物、更には「竹葉舟」のような神仙道化物に見える俗世を否定し、隱遁をよしとする曲辞は、当然散曲の重要テーマであった退隱物と深く関わり、むしろその内容の具体化として演劇化されたという側面を持つ。更に、こうした要素が歴史物や恋愛物にまで持ち込まれる可能性があることは、さきに見た「博望燒屯」や「切鱈旦」の例が示す通りである。演じる役者や、演じられる場（観客の性格も含む）によってそのような要素は決定されたに違いない。「博望燒屯」の内府本においてさきに見たくだりがすべてカットされているのは、劇場から宮廷へという演じられる場の変化の反映なのである。

おそらく他のジャンルの作品についても、ある程度までは同様のことがいえるであろう。例えば、公案物でも「灰欄記」のような作品では、なぜ無実の罪に落とされようとする主人公は元妓女と設定されているのか。これは、「救風塵」で唱われるような、堅気になった妓女の運命と関わるものではないのか。あるいは、様々な梁山泊物などの「緑林雑劇」で、なぜほとんど常にといつてよいほど搽旦演じる悪女が現れ、多くは元妓女と設定されているのか。主人公の豪傑を演じるのが「青樓集」にいうように妓女であったとすれば、それは妓女同士による絡みの面白さを狙っていたのではないか。こうした可能性は、

様々に考えることができるであろう。

そして、これらの事実は、最初に提起した問題、即ちなぜ元代に突如こうしたすぐれた演劇作品が生み出されたのかという問いに対する回答の一つともなりうるものである。このような作品は、妓楼に深く関わり、楽戸の人々と密接に交わった人間にしか作ることにはできない。彼らは、ある意味では妓楼の宣伝に協力していたわけであり、いわば妓楼の身内ともいってよい存在だったに違いない。「救風塵」のような作品は、そうした意識なくしては生まれえないものである。そして、別論文で詳しく論じたように[※]、特に前期の作者についていえば、散曲作家の中でも套数を多く作っている人物は雑劇の作家でもあることが多く、白話を多用する作風を持ち、地位は比較的低い傾向にあった。彼ら妓楼に沈潜した作家たちが、楽戸の人々と密接な関わりの中でこれらの作品を生み出したのではないか。そこには、妓楼で唱われていた彼らにとって身近なうた、つまり散曲が用いられていた。こうした作家群の中では例外的に比較的高い地位の官僚であったと思われる馬致遠に、おそらく連作であろうと思われる小令「四塊玉」十首があり、次表のように、「巫山廟」以外は、馬致遠と同時代であり、おそらく交渉があったであろうと思われる關漢卿・白仁甫・庾吉甫・尚仲賢の雑劇と重なる内容を持つ。これは、あるいは雑劇の内容を散曲にして妓楼で唱うことが行われていたことを示すものかもしれない。

題名	主題	関連する雑劇
天台路	劉晨	馬致遠に「劉阮誤入桃源洞」雑劇あり

紫芝路	王昭君	馬致遠に「孤雁漢宮秋」雑劇あり
潯陽江	琵琶行	馬致遠に「江州司馬青衫淚」雑劇あり
馬嵬坡	楊貴妃	白仁甫に「唐明皇秋夜梧桐雨」雑劇あり
鳳凰坡	簫史・弄玉	尙仲賢に「鳳凰坡越娘背燈」雑劇あり（ただし内容は異なる）
藍橋驛	裴航	庾吉甫に「裴航遇雲英」雑劇あり
洞庭湖	西施と范蠡	關漢卿に「姑蘇臺范蠡進西施」、趙明道に「陶朱公范蠡歸湖」雑劇あり。また内容は異なるが尙仲賢に「洞庭湖柳毅傳書」雑劇あり
臨筇市	卓文君	關漢卿に「昇仙橋司馬題橋」雑劇あり
巫山廟	楚襄王	楊景賢に「楚襄王夢會巫娥女」雑劇あるも時代は後
海神廟	王魁と桂英	尙仲賢に「海神廟王魁負桂英」雑劇あり

このように考えてみると、ことは恋愛や退隱に限られるものではなくなってくる。元雑劇は題材の幅広さを特徴とし、特に「看錢奴」や「范張雞黍」のような当時の社会矛盾を尖鋭に告発した作品は、他に多く例を見ないものである。これはどこから来たものなのか。もとより、「范張雞黍」などは明らかに作者宮天挺の個人的な怒りが原動力となつて書かれたものと思われるが^{*1}、しかしこのような内容が、元来大衆的な娯楽であつたはずの雑劇という形態で現れるには、しかるべき要因があるはずであろう。

ここで注意されるのは、劉時中の二套からなる【端正好】套「上高

監司」を代表とする社会的散曲の存在である。おそらくは高い教養と政治意識を持った人々が散曲の制作に参加し、世俗的な事柄に關しては白話が文言より表現能力においてはるかにまさることを発見した結果、こうした作品が出現したのであろう。散曲と雑劇の間に密接な關係を見出しうるとすれば、こうした散曲の出現が、雑劇において社会劇を出現させる契機となつた可能性も想定しうるのであろう（無論逆の事態も考えられる）。

このように、「元曲」と一括りにされながら、しばしば別個にとらえられてきた雑劇と散曲は、実は表裏一体ともいふべき存在であつた。散曲の視点から雑劇を見直し、雑劇の視点から散曲を見直し、更には両者をはぐくんだ場である妓楼という視点から散曲と雑劇を再検討する時、そこには今まで考えられてきたものとは異なる姿が見えてくるはずである。

（注）

- *1 吉川幸次郎『元雑劇研究』（岩波書店一九四八。後に『吉川幸次郎全集』第十四卷〔筑摩書房一九七四〕所収）。
- *2 小松謙『中国古典演劇研究』（汲古書院二〇〇一）Iの第一章「元雑劇作者考」。
- *3 入矢義高・梅原郁『東京夢華録』（平凡社東洋文庫一九九五）卷六「元宵」の注（20）。
- *4 *3に同じ。
- *5 田仲一成『中国祭祀演劇研究』（東京大学出版会一九八一）第

一篇「祭祀演劇の発生」。

*6 藝能史研究会編『日本の古典芸能8 歌舞伎 芝居の世界』

凡社一九七二)「歌舞伎―構造の形成」の「一 成立の基盤と背

景 2 女歌舞伎の実態」(服部幸雄執筆)。

*7 小松謙「元代散曲考」(『和漢語文研究』第十二号(二〇一四年十一月))。

*8 *7に同じ。

*9 小松謙『現実』の浮上―「せりふ」と「描写」の中国文学史』(汲古書院二〇〇七)第六章「白話文学の確立」『最初の本格的白話文学作品―董解元西廂記諸宮調』。

*10 *7に同じ。

*11 赤松紀彦ほか『元刊雜劇の研究(三)―范張雞黍』(汲古書院二〇一四)「解説」(小松執筆)。

本論文は、平成二十六年科学費助成事業・基盤研究(C)課題番号二五三七〇四〇一「元・明・清における演劇と白話小説の關係に関する研究」の成果の一部である。

(二〇一四年十月一日受理)

(こまつ けん 文学部教授)