

元雜劇の開場について

小 松

富山大學
謙

戯曲に對して考察を加える際、當初からレーゼ・ドラマたるべきことを意圖して書かれた作品(『ファウスト』等)は別として、實際に舞臺にかけることを目的としている限りにおいては、上演様式からのアプローチが要求されることはいうまでもない。中國演劇もその例にもれるものではないであらう。しかるに従來の研究においては、この點があまりにもなおざりにされてきたのではなからうか。これら一つには資料があまりにも少なすぎることによるものでもあろうが、他方、より根本的な理由、つまり明代以來、戯曲の評價が曲辭の詩的價値のみに偏し、演劇的評價がほとんどなされなかつたことにも由來するものであり、ひいては中國における虚構文學の輕視という永遠のテーマにまで

いきつくこととならう。『雍熙樂府』『詞林摘豔』『盛世新聲』といった、戯曲から曲のみを抜き出してばらばらに編集した書物の存在や、『太和正音譜』における作家批評の手法^①などは、その端的なあらわれといえよう。明朝人のこうした態度は、今日にいたるまで何らかの形で影響を與え續けているように思われるのである。それゆえに、中國演劇を研究するにあたり、我々はそうした過去の態度から脱却し、演劇を演劇としてとらえていく必要があるのではなからうか。

もとよりこの問題に考察を加えていくことには多大の困難がつきまとう。中でも最大の障害は資料の不足の問題である。元明演劇の上演に關して現在手にしうる資料は、近年の斷片的出土資料及び散曲・明代小説にごくわずかに含まれているのを除けば、テキストそのものしか存在しない。またそのテキストにしても著しい問題を含んでいるのである。現存する元明北曲雜劇のテキストは次の五系統に大別される(推定成立年代順)。

(一)元刊本(古今雜劇三十種)^②

(二)周憲王系(周藩原刻本・雜劇十段錦本・奢摩他室曲叢

本)^③

(三)于小穀本(趙琦美鈔本)^④

(四)内府本系(趙琦美鈔本(大半は内府本)・古名家本・息

機子本・陽春奏本・顧曲齋本・繼志齋本)^⑤

(五)元曲選本系(元曲選・柳枝集・醉江集)

この中(一)を除く四種はいずれも明代に入ってからのものでありである。その(一)に白やト書がほとんど存在しない以上、元雜劇の上演様式の考察にあたっては、(三)・(四)の于小穀本・内府本系諸本(この兩者には内容的差異は少ない。注④参照)にたよるしかないのが現状といえよう。しかしこの系統のテキストも、恐らくはその成立時期(萬曆年間)^{④⑤参照}よりかなり以前にその起源を有するものと思われるとはいえず、後に詳しく述べるように、どの程度まで原初形態を留めているかははなはだ疑問である。ましてその内府本系テキストに手を加えたものである『元曲選』に至っては、この問題に關しては何ら資料的價值を持たないといっても過言ではあるまい。残った(二)系テキストは、作者自身の手によって

元雜劇の開場について(小松)

出版されたものをその中核としているだけに、ほとんど唯一の原初形態を忠實に留めたテキストとして重要な價值を有する。ただその成立が明代も宣德年間に入ってからであり、雜劇という演劇形式が崩壊をはじめた時期の作であるだけに、全面的には信を置きえない一面をも有するのである。

つまり現存する元雜劇のテキストには——少なくとも元雜劇と限定するかぎりにおいては——全面的に信を置きうるものは皆無に等しいのである。そもそも元雜劇というもの自體、大衆演劇の常として、そのト書や白にはプリテキストとしての一面、即ち俳優の裁量次第で變更しうる一面を本質的にもつていたのでなからうか。その意味で、王驥德『曲律』や「元曲選序」にいう白が俳優の手になるという説も、それ自體は誤りであるとしても、他方一面の眞理を示すものであると考えられるのである。それゆえにテキストそのものに百パーセントの信頼を置くことができぬのも當然といえよう。しかし、かかる困難が存在するとはいえ、上演様式の復元は手をつけずにすませる問題では斷

じてない。ここでは唯一可能にして信を置きうると思われる手法——多くのテキストに共通に見られる最大公約數的要素を抽出し、これを統計的に處理することにより分析を加える——を用い、更に比較演劇學の手法をも併用しつつ、できるかぎり實證的にこの問題について考えてみたい。

こうした方向から考察を進めるにあたり、本來まっさきにとりあげるべきなのは、舞臺形式の問題であろう。しかしこの問題については、日本で手にしうる資料はあまりにも少なく、また遺跡の詳細な現地調査も必要と思われる以上、詳しい考察は他の機會に譲り、ここでは簡單にふれるのみとして、本論文ではまず開場、即ちはじまりの問題から考えていきたい。

—

何ゆえに上演様式について考察を加えねばならないのか。さきに演劇である以上當然のことであると記したが、それはなぜか。それは上演様式が戯曲の、更には演劇自體の本質を規定するものだからである。例えば、西歐演劇は次の

二種に大別される。

(A) 古典主義演劇 (フランス古典劇 ↓ 近代劇)

(B) バロック的演劇 (エリザベス朝・スペイン黄金時代演劇)^⑧

前者はアリストテレスの『詩學』に對する誤解を含んだ認識に從つて「三一一致の法則」を嚴守する。それに對して後者は場數も多く、自在に時空を驅け、波瀾に富んだストーリーを展開していく。この相違を生んだものこそ舞臺形式に他ならないのである。前者はイタリア・ルネサンスから生まれたプロセニアム・アーチ(額縁舞臺)と寫實的舞臺裝置・點透視式書割を用いて上演されるものであり、それゆえに舞臺上の空間・時間を現實のそれに近づける必要が生じ、そこから三一一致の法則が生まれることとなった。以後プロセニアム・アーチが西歐劇場の主流を占め續けた以上、この方向が西歐演劇の主流たる地位を占めてきたのも當然といふべきであろう。それに對し、後者はオーブン・ステージ(張出舞臺をはじめとする、三方乃至四方に客席を有する舞臺)において、ごく象徴的な裝置により、幕

を用いることなく上演された。^⑨それゆえ時空を超えることも可能だったのである。このオープン・ステージ系舞臺の分布は非常に廣い。これは大道藝的なものから發達した演劇がその發生の過程において、必然的にこうした形式の舞臺を形成することに由來するものであろう。この形式は、西歐にあつてはプロセニウム・アーチによる主流のかげに隠れつつも、コメディ・ア・テラルテ系演劇の舞臺として大衆レベルにおいて聯綿とつけつがれ、また東方にあつては能舞臺において最も典型的な姿をとつて現われる。更に元雜劇の舞臺もこの系統に屬するものと見なしうるように思えるのである。

元雜劇の舞臺については、先にも述べたように目睹しうる資料が少ないため、ここでは詳しくふれることはしない。ただ青木正兒博士の『支那近世戯曲史』に引かれた資料によつて、少なくとも清の舞臺には、完全な張出舞臺の形式を持つものが多かつたようである。更に、ほぼ唯一の同時代資料（元初の作か）たる杜仁傑の「莊家不識拘闌」^⑩には、「五煞」要了二百錢放過唱、入得門上箇木坡。見層層

元雜劇の開場について（小松）

疊疊團圍坐。……

「五煞」二百文とられて通してもらい、木戸を入つて木ぐみの坂を登つてみれば、いくえにも段なしてぐるり取り巻くお客の席。……（田中謙二博士の譯による）^⑪

この「團圍坐」という表現も觀客が圓く舞臺を取りかこむ形で、三方乃至四方から見ていることを想像させる。また柴澤俊氏が「平陽地區元代戲臺」^⑫であげておられる元の舞臺といわれるものの多くは、三分の一程度の側壁を伴うのみで、ほぼ張出舞臺といつてよいものであり（ただし明代以降の補修で額縁型となつたものも多いようである）、また舞臺前面にまで側壁を伴う額縁舞臺型のものであつても、幕が用いられた形跡はなく、舞臺裝置も極めて象徴的なものであつたとおぼしく、ほぼオープン・ステージの系列に屬するものと見なしうる。^{補注}またそうした常打ち小屋以外の假設舞臺が四方に觀客を有するものであつたことは、明代に下るものではあるが、『水滸傳』第四百四回に、

那戲臺卻在堡東麥地上。那時粉頭還未上臺、臺下四面、有三四十隻桌子、都有人圍擠在那裏擲骰賭錢。

その舞臺は堡（定山堡という村）の東の麥畑にありました。藝者はまだ舞臺にのぼっておらず、舞臺の下の四方には、三四十脚の机がありまして、どれも人がとりかこんでばくちをうっております。

とある通りであるし、また元代にあって最も一般的であったと思われる廟の中庭での上演に用いられた假設舞臺も、廟の建物の構造から考えて同工のものだったであろう。更に宮中や富豪の家での上演の様子については、明代のそれが『金瓶梅』第六十三回の挿繪^⑭に残されているが、舞臺を組むことはせず、床に敷物を敷くことよって舞臺の領域を示した上で、三方に觀客を有する形で上演されており、室内における上演方式としてはこれ以外の手法は考えにくい點から見ても、元の當時もほぼ同じようにして上演されていたのではないかと推定される。以上の諸點を總合するに、元の舞臺はいずれもオープン・ステージの系列に屬するものであったとみなすことができよう。

この點から考えると、元雜劇の特徴の多くが説明可能であるように思われるのである。即ち、一つの折がしばしば

多くの場から構成されているという問題も、岩城秀夫博士が指摘されたように場面轉換が俳優の登退場のみによつてなされるといふことで説明しうるものであり、四折という區分が後になつて機械的になされたといふ點に至るまで、同じオープン・ステージ系演劇であるシェークスピアの“Act”と酷似している^⑮。更にまた、孫楷第氏以來常に問題とされてきた敘述體と代言體の問題^⑰、つまり自己紹介の白などに演劇のセリフとしては不自然なものが存在することも、オープン・ステージによる演劇では常に觀客に對する直接の呼びかけが許容されるという點から解釋可能であるう（エリザベス朝演劇においても傍白・獨白は一般に觀客にむかつてなされたものようである^⑱）。

二

かかるオープン・ステージ系の演劇における最大の問題點は何か。それは始まり方とおわり方である。一體に演劇においては常に最初と最後に困難さがつきまとうのは當然のことであるが、特にプロセニアム・アーチでない、つま

り幕というものを用いない舞臺においては、その困難の度は極めて大きい。幕があればその開閉によって物語の始まりとおわりを示すことも可能だが、オーブン・ステージにおいてはそれは不可能である。

例えば元雜劇の上演風景を想像してみれば明らかなことであろう——観客層はごく普通の一般庶民であり、客席は當然ざわめきに満ちていたに違いない。また高官や富豪の家に呼ばれた場合であっても、観客にはたしかに知識分子が増えようが、多くの場合雜劇は宴會の餘興として上演されるものであり、それゆえ観客は飲食談笑しつつ劇を見ることとなる。いずれの場合にせよ、劇の始まりと同時に人の注意をひきつけることは極めて困難であろう。しかも幕をあげることによって物語の始まりを示すという手段は、ここでは封じられているのである。芝居のおわりについても似たようなことがいえる。プロセニウム・アーチであれば幕を閉じることによっておわりを示すこともできようが、ここではその手法は用いえない。といっておわったことをはっきり示さねば、後には白けた空氣が残るだけであろう。

元雜劇の開場について（小松）

それゆえオーブン・ステージを用いた演劇においては、芝居の始まりとおわりを明示するサインが要求される。即ち、観客の注意を効果的に喚起することができ、しかもその場自體は劇中においてほとんど重要性を持たないような始まりと、これでおわりであるということが一目瞭然よくわかるおわりとである。

ここで再び比較の對象としてエリザベス朝演劇をとりあげてみたい。エリザベス朝演劇と元雜劇とは、時期的には三百〇四百年の距たりがあるものの、その文學史的位位置——長い前段階を経ての突然の開花——はほぼ等しく、また舞臺形式も先述の如く酷似しており、それゆえに上演様式にも類似點が多く、また観客層も最上層から最下層まですべてを包含するという點で共通する。したがって、始まりやおわりといった舞臺形式・上演様式と深く關わりを持つ事柄については、特に比較の對象として有効であるといえよう。

エリザベス朝演劇——特にその悲劇——においては、劇のおわりを明示する手段として、カタストロフの朗誦が用

いられる。これは最後の場に登場する人物の中で、原則として最も「偉い」人物——王位を巡る悲劇であれば、主人公の死後王位を継ぐべき人物——が長ゼリフを朗誦することにより、劇がおわったことを示すのである。これは元雜劇の「斷」と期せずして完全に一致している。元雜劇の幕切においては、やはり高位の役人乃至それに類する人物が現われ、長い詩または詞を吟ずるのが通例であり、これを「斷」という。これが即ち劇のおわりであったかどうかについては議論のあるところではあるが、^①ともあれ元雜劇においてもおわりを示すサインが存在したことは確かであろう。

では始まりはどうであろうか。劇の始まりを示す最も簡便にして有効な——それだけに演劇的には拙劣といわざるをえないが——手段は、いうまでもなくプロローグである。今日シェイクスピアの諸作を見るに、プロローグを伴う作が何篇もあり、またプロローグを伴わない芝居においても、かなりの例外はあるものの、一般的にみて附隨的な人物の登場に始まる傾向がある。しかもそうした場合、多くその

人物は一度退場してしまうと二度と出てこない。^②これは、必ずしも重要性を持たない場面によって観客の注意をひきつけつつ、客席が静まるのを待ったためのものであろう。こうした傾向は、見え隠れしつつも西歐演劇の中でかなり後まで尾をひいている。例えば十九世紀フランスで盛行したグランド・オペラの第一幕などは、その端的な現われといえよう。

さて、元雜劇の開場はいかなる形をとっているであろうか。今日残っているテキストをみると、開幕にあたり、主役がいきなり登場することこそあまりないが、ほとんどの場合一人の人物が唐突に現われて、定場詩を吟じた後、「私は何の某、某々の人……」と自己紹介をした上で、いきなり本筋に入って、以下委細構わず物語が展開する。しかもその最初の白は多く状況設定をその内容としており、ここで聞き逃すと劇全體の理解に支障をきたす場合さえ少なくない。定場詩はある程度プロローグ的役割を果たすであろうが、元雜劇においてはおよそ登場人物たるもの、出てくるとほとんどが定場詩を述べるのであって、全劇の始

まりとしてはいささか心もたなく思われる。はたして元雜劇を實際に上演するにあたって、こうした唐突な手法が用いられたものであろうか。ここで大きな疑問が生じざるをえないのである。

三

この當時一般に行なわれていた他の演藝においては、開場先立って何らかの前置きがなされるのが常であった。

明代南曲において、第一齣が常に末によるプロローグ（家門）にあてられることはいうまでもなからう。この形式はより古い時期——南宋末乃至は元代の成立と考えられる『永樂大典戲文三種』においても、既にはっきりと認められる。とりわけその中『張協狀元』においては、最初に末が唱う諸宮調による内容紹介を兼ねたプロローグが置かれ、ついで生と「内」とのかけあいという古代インド劇を思わせる形式がとられており、より實演に近い形ではないかと思われる。こうした南戲の「家門」は、その源を宋の雜劇における「致語」「口號」に有するとされる。その例

元雜劇の開場について（小松）

は『武林舊事』卷一聖節に見え、これは宮中におけるものであるが、民間にあっても似たようなものが用いられていたことであろう。また大曲を始めとする舞樂も、竹竿子¹¹參軍色による致語・口號を伴うのが普通であったものようである。

更に、資料は宋雜劇・金代院本に「開呵」と呼ばれるプロローグが存在したことを示している。まず、「開呵」自體をはっきりと定義したものとしては、時代的には下るが、明の徐渭の『南詞敘錄』に見える次の記述がある。

宋人凡句欄未出、一老者先出、夸說大意、以求賞、謂之開呵。今戲文首一出、謂之開場、亦遺意也。¹²

宋代には舞臺に役者が出てくる前に、いつも一人の老人がまず出てきて、芝居の大筋を大げさに語り、喝采を求めたものである。これを開呵という。今の戲文の最初の一場を開場というのも、この名残りである。

ここで「宋人」といつていることにとどきまで信を置きうるかは定かでないが、ともあれ宋雜劇に「開呵」が存在したことの一傍證にはなろう。また同じく明代の周憲王の雜劇

『八仙慶壽』には次のような部分がある。

(衆俵扯藍云) 兀的開着构欄哩、老官人你去做箇院本、
我每看一看……

〔尙秀才〕……(衆俵云) 不去發科只拴一箇新焰爨也罷。(藍唱) 你教我拴一箇新焰爨。(衆俵云) 替那鼓弄每開呵些也好。(藍唱) 你教我打一箇硬開呵着那火看官每笑我。

(子役たち、藍彩和をひきとめて) あそこで芝居や
つてるよ、おじさん、行つて院本を演じてみせておくれ……

〔尙秀才〕……(子役) 道化が嫌なら、新しい焰爨(前狂言?) をするだけでもいいよ。(藍唱う) 新しい焰爨をせよというか。(子役) 口上役どものかわりに開呵をするんでもいいよ。(藍唱う) おれにまづい

開呵をさせて、お客さん達に笑わせようとか。
これは明代院本に開呵が存在したことを示すものといえよう。

このような明代の記録の信頼性を裏書するかの如く、

元の同時代資料たる散曲にも開呵の存在を示す資料が残されている。まず睢文明の「詠鼓」²⁴に次のような記述がある。

〔五煞〕……若有閑些兒箇、子除是撲煞點砌、按住開呵。

〔四煞〕專覷着古弄的説出了、付末的收外科。但有些決撒我早隨聲和。做院本把我拾掇盡……

〔五煞〕……(太鼓に) 少しでも暇があるときといえ
ば、撲煞點砌(しゃれのめすことか)、按住(未詳)。
按喝と同じなら中口上) 開呵のときばかり。

〔四煞〕口上役が前口上はじめ、副末が收外科(エピソード?) をするをじつとうかがい、とちったとみれば
すばやくごまかす、院本するときやおれはしまいこまれる。……

ここに院本には鼓は用いられないとある以上、ここでいう「開呵」は院本に附随するものではないはずであり、雜劇にも開呵が存在したことを示すものである可能性がかなり高いといえよう。更に、先にもひいた杜仁傑の「莊家不識

「構闌」にも次のような言葉が見える。

〔四煞〕一箇女孩兒轉了幾遭、不多時引出一火。中間裏一箇央人貨。裹着枚皂頭巾頂門上插一管筆、滿臉石灰更着些黑道兒抹。知他是如何過。渾身上下、則穿領花布直裰。

〔三煞〕念了會詩共詞、說了會賦與歌。○○○○無差錯。唇天口地無高下、巧語花言記許多。臨絕末、道了低頭撮脚、鑿罷將么撥。

〔四煞〕ひとりの娘っ子がぐるぐる歩き、やがて連れだす人のむれ、なかにひとりのろくでなし、黒の頭巾にあたまを包み、腦天に挿す筆一ぼん、顔いっぺえの石灰に、一はけ加えた黒いすじ、はて、やつが渡世はなんである、全身すっぽり色模様の、もめんの直裰まとうている。

〔三煞〕しばし口ずさむ詩と詞、しばしのべる賦・歌、トチリもせずに、口のあけたてすさまじく、どっさりおぼえた美辭麗句、さておしめえに、口上すむや足をすくめておじぎする、鑿がおわって本狂言(田中謙二博

元雜劇の開場について(小松)

士の譯による。^{①②參照}

ここでいう「么」とは、この散曲の前の部分(後引)にいう「么末」即ち『敷演劉要和』ではなく、後に續く内容から考えて院本『調風月』に相違ない。するとここでいう「鑿」とは院本の開呵に他ならぬであろう。先にあげた『八仙慶壽』でも同様に、「鑿」と「開呵」がほぼ同義のものとして用いられているように思われることも、この一傍證となろう。

また、諸宮調にもプロログ的なものは常に存在したように思われる。『董西廂』が二つの引辭から始まることは周知の通りであるが、更に、明代のものではあるが、『水滸傳』第五十一回に見える次の記述は獨立した開呵の存在を示している。

只見一箇老兒……上來開呵道、老漢是東京人氏、白玉喬的便是。如今年邁、只憑女兒秀英歌舞吹彈、普天下伏侍看官。鑼聲響處、那白秀英早上戲臺、參拜四方……
一人の老人が……できて、開呵をいたします。「わ

たくしは東京の者、白玉喬でございます。はや年老いまして、もっぱら娘の秀英の歌舞吹彈によって、満天下のお客様方にお仕えさせていただいております。」
どらの響くもと、かの白秀英はや舞臺に上り、四方に
あいさついたしましたして……

また他に雜劇の上演に先立って演じられるものとしては、こうしたプロログとは別に（あるいはプロログをも伴つて）、前狂言が上演された形跡もある。最も著名な例としては、『都城紀勝』^①『夢梁錄』^②に共通して現われる次の一節がある。

雜劇中、末泥爲長、每四人或五人爲一場、先做尋常熟事一段、名爲豔段、次做正雜劇、通名爲兩段。

雜劇においては、末泥が長となり、四人もしくは五人で一場を演ずる。最初に普通によく知られた物語を一段演ずるが、これを豔段という。次に正雜劇を演ずる。この兩者をあわせて兩段と名付ける。

即ち、宋代には「正雜劇」の前に、よく知られた物語を主題とした「豔段」なる前狂言が上演されたというのである。

更に「莊家不識闌闌」にも次のようにいう。

〔六煞〕……説道前截兒院本調風月、背後么末敷演劉要
要。

〔六煞〕……（言うには）「前半分の狂言（院本）は調風月（つどつきげ）、おあとのだし物（么末）は敷演劉要（きえんりゅうよう）和」（田中謙二博士の譯による。）^③（内筆者）

ここでいう『調風月』と『敷演劉要和』がいかなるものであるかについては、諸説あつて定まらないが、尋常の考え方をすれば前の『調風月』は曲文にもいう通り院本（げんぽん）であり、么末つまり本狂言たる『敷演劉要和』が雜劇であつて、前者は後者の前狂言であると見るのが妥當であろう。また高安道の散曲「啜淡行院」においても、極めて難解なるがゆえに定かにはいえぬが、胡忌氏のいわれる如く前狂言の存在が示唆されているかのよう④に思われる。

このように、前後する時代に行なわれていた他の演劇作品にはいづれもプロログが存在したことが確認でき、更には多く前狂言を伴うケースもあつたようである。元雜劇においても「詠鼓」や「莊家不識闌闌」の記述からみると、

こうしたものが附隨していたかのように思われる。しかるに、現存する元雜劇のテキストには、先述のように、その痕跡は皆無といつてよいのである。雜劇本體とは元來全く別箇のものである前狂言は別問題としても、プロローグの不在は不可解といえよう。その前段階ともいふべき宋代雜劇・金代院本と、後繼者である明代南曲の雙方に見えるものが、元雜劇のみに存在しないのはいかにも不自然である。この點に關しては、既に早く李漁が『閒情偶寄』³⁹において疑問を表明している。

元詞開場、止有冒頭數語、謂之正名、又曰楔子、多則四句、少則二句、似爲簡捷、然不登場則已、既用副末上場、脚纜點地、遂爾抽身、亦覺倉皇失次。增出家門一段、甚爲有理。

元曲の開場にあたっては、はじめに數語を述べるだけである。これを正名といい、また楔子ともいう。多くて四句、少なくても二句、簡潔なようではあるが、しかし登場しなければともかく、副末を登場させておいて、足が地につくかつかぬかの中にそのままひっこん

元雜劇の開場について（小松）

でしまふというのは、慌しくて無秩序なように思えるのである。家門の一段を増やしたのは、まことにもつともなことといえよう。

ここでは正名・楔子を南曲の家門にあたるものと誤解しているようだが、ともあれ熟達した實作者である李漁にとつて、元雜劇の開場のしかたは實に不可解なものとうつたようである。では、當時の元雜劇の開場は、いったいどのようなものだったのであろうか。この問題について考える上でのカギとなるのが「沖末」というものではないかと思えるのである。

四

『元曲選』を見るかぎりにおいては、この沖末というものは、單に劇の一番最初に出てくることのみをその特性とする、末の一種たる脚色にすぎないもののように思われる。王國維以下、從來の諸家の考えも概ねはそうしたものであった。⁴⁰しかしよく注意して諸テキストを比較してみると、この沖末という「脚色」（ここでは便宜的にこの言葉を用

いておく)は、他の脚色とは異なる奇妙な點を多く有しており、それらが『元曲選』にあつては臧晉叔の手によつて例の如く合理化・整理されているということに氣づかざるをえぬのである。

まず第一に、極めて注目すべきことには、この冲末という脚色は内府本系以前の、即ち元刊本及び周憲王本系のテキストには一度も現われないのである。更に理論書の類にも、『太和正音譜』『錄鬼簿』といった初期のものには見えず、明末王驥徳の『曲律』に至つてはじめて現われる。^④これはなぜか。考えられる理由は次の三つであろう。

- (一) いずれもたまたま冲末の出でこない芝居ばかりである。
- (二) 冲末という脚色は本來雜劇には存在せず、明代後期になつて南戲の副末などから考え出されたものである。

- (三) テキストにしるすべき名稱ではなかつた。つまり他の脚色とはレベルの違うものであつた。

この中第一の可能性は考慮の對象から除外しても差支えない

であろう。更に(二)に對しても否定的にならざるをえない。南戲その他の影響によるものとすれば、そちらにも冲末乃至はそれに類する名稱が存在してしかるべきであろう。しかるに元雜劇にはかくも普遍的に見られるこの名稱が、南戲においては全く用いられていないのである。つまり冲末とは北曲雜劇に特有の名稱ということになる。とする第二の可能性も成立しえない。結局残る可能性は(三)のみである。

更にこの脚色について認められる今一つの奇妙な點は、既に楊鶴年氏が指摘しておられることであるが、^⑤別表にあげたような異様な言い方が存在することである。冲末が脚色であるとすれば、その名をあげた上で更に淨なり外なり正末なりといった脚色名を連用する必要はないであろう。まして末と淨とははっきり異なる性質を持つものであることはいふまでもなく、また末という以上最低限男役でなければならぬはずであるにもかかわらず、「冲末淨」という言い方が存在し、しかもそれが女役であるケースすらある。更に「冲末扮正末」というのも實に異様な言い方といわざ

るをえない。「正末扮沖末」とあれば、まだしも劇の最初に現われる末を沖末と呼ぶということで解釋することも可能だが、「沖末扮正末」では、正末である以前に沖末たることが前提条件となってしまう。また、これは『元曲選』においても嚴守されていることであるが、沖末は最初こそ「沖末扮〇〇上」と記されるものの、以後のト書においては常にその役名で記され、「沖末云」という形で表記されることは絶対といつていいほどない。これが他の脚色であれば、正末・正旦以下の末・旦や淨は必ずその脚色名で表記され、脚色名以外で表記されるのはト兒・孝老・邦老といった、また異なったレベルでの脚色と呼びうるものか、あるいは外の如く一つの劇に複数出てくるもの及び脚色名自体表記されない一部の端役のみである。以上の諸點から考えても、やはり沖末は他の脚色とは次元を異にするというさきの結論に到達せざるをえないのである。

ではこの沖末とは、本来いかなるものであったのか。この問題について考えていくことは、何分にも資料がないため極めて困難ではあるが、全く手段がないというわけでは

元雜劇の開場について（小松）

ない。第一に、序章でも述べたように、諸本において沖末の名を冠せられている役割がいかなるものであるか、可能なかぎり多くのテキストを集めてそれを總合し、統計的に處理することであり、今一つは「沖末」という名稱について考察を加えていくことである。まず前者から話をすすめてみたい。

五

できるかぎり多くのテキストといつても、現存するすべての北曲雜劇のテキストを對象としたのでは、かえって混亂を生ぜしめることになる。ここで一應その範圍を限定しておきたい。北曲雜劇は明清にあつても衰えたとはいえず作り続けられていたわけではあるが、一應扱う作品の下限を定めておく必要がある。形式の問題を扱う以上、その崩壊が認められる作品は、検討の對象からはずさねばなるまい。その崩壊はいつ頃に始まるのか。通常周憲王朱有燾が雜劇を改革したとされる。しかしこれは同時に雜劇という形式を破壊したということでもあり、結果的には自らの

古典的様式をその最大の據り所としていた雜劇自體を破滅へと導くものでもあった。それゆえここでは寧獻王・周憲王以前、即ちほぼ『元曲選』集録作品と一致する時期にその範圍を設定することとし、成立年代不明の無名氏の作は、『也是園書目』に「本朝」即ち明の作と明記されているものを除いて、すべてとることとした。この條件に該當するすべての雜劇をあげると、その數二百二十三種^④（うち元刊本のみもの十三種、元曲選本系のみもの十六種、元刊本・元曲選本系の雙方にのみ見えるもの六種）。その中冲末の名稱を持つ役が最初に現われるケースが百七十三^④（ただしこの中十五種は元曲選本系しかテキストが存在しないものであり、必ずしも信を置きえない）。これらの冲末の性格をその特性から分類すると、下表のようになる（「孤・駕」とはそれぞれ役人役と皇帝役。「卜兒」は老婆、「孝老」は老人役。「直接表記アリ」とは例えば「冲末淨」「冲末扮正末」といったように、直接冲末以外の脚色名が明記されている場合。「ナシ」とは單に「冲末扮○○」とのみ表記されている場合、それを各役柄の性格に應じて試みに分類し

	直接表記		計
	アリ	ナシ	
孤・駕系	5	82	87
神仙		17	17
宋江		8	8
卜兒・孝老	11	11	22
外淨	12	1*1	13
	4	4	8
正末・正旦	3	1	4
	(4)*2		(5)
末・旦		3	5
その他の	2	9	9

*1 『竹葉舟』の陳季卿は元刊本では外末、『元曲選』では冲末である。

*2 『竹塢聽琴』における「冲正旦」（注

④参照）。また『老生兒』の「冲末正末」は『酌江集』のみに見えるが、古形と思われるにつきあえて取った。

てみたもの。したがってそれ自體脚色名ではない神仙宋江は、すべて「ナシ」に含まれる。

右表の中、神仙・宋江は明らかに、劇中において絶對的審判權を有する人物という意味で孤・駕とその性質を同じうするものであり、これを加算すると孤・駕系は百十五の多きにのぼる。更に「外」の脚色をふられている役柄も大

半はこの系統に含まれよう。しかし、孤・駕として一つにまとめてしまった中には敵の大將や君主が二十八含まれており、その中にはむしろ淨にわりあてるべき存在もあるかもしれない(『小尉遲』においては、「冲末淨」たる劉季眞は敵將である)。更に孤(役人)が院本における最大の嘲笑の對象の一つであったことは、既に田中謙二博士が指摘しておられるところであり、當然「孤」の名稱がわりあてられているものの中にも淨に近いものが存在しよう。また李老、卜兒といった老人役も、年長者・家長として「偉い人」の系列に近い性格を有する反面、しばしば内府本系諸本に「淨卜兒」という表現附表参照が見られることから考えて、特に卜兒においては淨に近いものもあると思われる。つまり一口でいうと、冲末は「外」系と「淨」系の二系統からなっているのである。脚色を明示されたものの中最も多くを占めるのがこの兩者であることも、極めて示唆的といえよう。

また冲末という名稱が全く見えない元刊本にあっても、「駕」|| 皇帝が最初に登場する劇が多い(こうした雜劇は明代に入ってから駕頭雜劇の禁止令をうけて改作されている

元雜劇の開場について(小松)

はずであり、内府本系諸本との直接の比較は事實上不可能である)。更に、『三奪槩』の如く「正先」なる前狂言の存在を聯想させる脚色名が最初にあらわれるものもその中には含まれている。しかもその役柄が、明らかに雜劇においてしばしば開幕の役をうけもつ二淨、即ち二人組の淨であることは、極めて注目に價するといえよう。

次に冲末という名稱について考察を加えてみたい。「冲」字の用例の中、冲末と關聯をもつものとしてまっさきに思いうかぶのは「冲場」である。これは、時代的にはずっと遅れるが、李漁の『閒情偶寄』^④にみえる次のような概念である。

開場第二折、謂之冲場。冲場者、人未上而我先上也。始まって二番目の折を冲場という。冲場とは、人が登場する前に登場することである。

つまり家門に續く、事實上最初の場を冲場と呼ぶというのである。ここにおける「冲」の字は明らかに冲末と關係を持つものであろうが、時代が遅れるだけに、逆に冲末に由來する名稱である可能性もなしとはしない。より古い用例

としては、まずト書にしばしばあらわれる「冲上」がある。これはにわかに登場することのようであり、「撞上」と表記されることもある。この冲（現代におけると同様、衝とも完全に通用する）と撞は、ドサ回りのことを「衝州撞府」というように、しばしば同義語として一緒にして用いられるが、ここで重要と思われるのは、『鞍耕録』卷二十五院本名目にみえる「衝撞引首」という一類である。これは百十種よりなる院本の一ジャンルであるが、「引首」という名からして何かの前狂言であることを思わせるものがある。更にその内容を検討してみると、極めて雑多ではあるが、相聲の類や武技・舞踏といった軽いものが多く、前座たるにふさわしいものといえよう。また、既に胡忌氏も指摘しておられるように、そこにあげられている演目の中「惣郭郎」の如きは、『樂府雜錄』^④に

其引歌舞有郭郎、髮禿善優笑、凡戲場必在俳兒之首。歌舞を導く者には郭郎がいる。はげ頭でおどけがうまい。劇場では常に役者たちの中でも最初に出てくる。とあり、また「調劉袞」は馬致遠の『岳陽樓』雜劇第三折に、

（正末愚鼓簡子上詞云）……仙童拍手、彈的彈、舞的舞、劉袞當先、做厮兒、做女兒……

（正末、愚鼓と簡子をもって登場、小うたいにて）……仙童は手拍子たたき、うつものはうち、舞うものは舞い、劉袞を先頭に、男の子となり、女の子となり、……

とあり、いずれも一連の演藝を上演するにあたって、まず最初に上演すべきものであったらしい。これらの諸點から考えて、「衝撞引首」とは、院本上演の最初に演じられたものようであり、だとすれば同時にまた雜劇の前座として上演されたものでもあったであろう。その主役が冲末と呼ばれる可能性は充分にある。

先述の如く、冲末はその性格において二種に大別されるわけであるが、その中淨系のものは、この「衝撞引首」や、またさきにふれた杜仁傑・高安道の散曲に見られるような前狂言と關聯を有するものが多いのではなからうか。杜仁傑の「莊家不識構闌」では、前狂言とおぼしき部分で主として淨が活躍しているのは文辭から見て明らかであり、これに限らず一般に院本にあっては淨が主役を演ずるのが常

である。またこの曲の曲辭から推定すると、前狂言に先立つ口上も淨が擔當していたようであり、その點からいうと淨もある意味では口上役としての性格をも有していることとなつて、次にのべるケースと共通の面を持つと見なすことも可能であろう。

では外の系列に屬する沖末は、いかなる性質を持つのであろうか。徐渭の『南詞斂錄』^④にいう、

……北劇不然。生曰末泥、亦曰正末。外曰孛老、末曰外、淨曰傣、亦曰淨、亦曰邦老、老旦曰卜兒、外兒也、省文作卜、其他或直稱名。

……北曲雜劇では異なる。生を末泥もしくは正末といい、外を孛老といい、末を外といい、淨を傣もしくは淨もしくは邦老といい、老旦を卜兒（外兒である、字を省略して卜と書く）といい、他はそのまま役名で表記したりする。

ここでなされている比定は、「淨曰傣」というのを除けばいづれも極めて適切なものばかりであり、自らも雜劇の作者であつた徐渭が的確な知識を持っていたことをうかが

元雜劇の開場について（小松）

わせる。その徐渭がここで「末曰外」といつている。ここ
にいう末とは、いうまでもなく南曲の末、つまり家門を行
なうものことである。

更に、この問題に關しては孫楷第氏と胡忌氏が詳しい考
證を加えておられる。^⑤兩氏の意見をまとめて述べると、次
のようになる。即ち、外とは引戲とほぼ同種のものである。
引戲とは、『都城紀勝』『夢梁錄』に「引戲色分付」とある
もので、あたかも大曲における參軍色の如く、開呵・收呵・
按喝を擔當して劇のストーリーには直接關與せず、第三者
の立場でのみ顔を出すものである。その證左として胡忌氏
はまず、湯式の散曲「新建構欄教坊求贊」の「二煞」にみ
える

引戲每叶宮商解禮儀

引戲らは音調を調べ、禮儀を辨えている。

という言い方と、『水滸傳』第八十二回^⑥の

頭一箇裝外的……雖不比持公守正、亦能辨律呂宮商。

はじめの一人は外である。……公正を持するには比
べようもないとはいへ、それでも音律を區別すること

はできる。

という表現がほとんど同一であることを指摘し、これは外引戲であることを示唆するものではないかと述べておられる。更に、兩氏が一致してあげておられる『題橋記』第四折における「按揭」が外によってなされているという事實がある。無論元雜劇の中に外という脚色をふられた人物が多く登場する以上、外は引戲とは異なり、劇中に役者として登場することもありうる存在、つまり引戲の元曲化したものと考えることができるとはなからうか。

しかもそうした開呵・收呵といったものを擔當する人物は、當然劇團の座長クラスだったとみるのが順當であろう。事實、周憲王の『香囊怨』『復落娼』の兩雜劇においては、最後にそれぞれ「色長斷念云」「色長念云」として、色長なる人物が「斷」の詩を吟じた後、正旦がしめの歌を唱う形で全曲をしめくくっている。ここでいう「色長」とは、役者の長の意であり、この兩劇が役者社會を舞臺としたものであるがゆえに登場してくるわけであるが、いずれも上演にあたっては實際の色長がこの役を演じたとみてよいの

ではなからうか。これらの劇が「全賓（セリフ入）」と銘打ちながら、色長の白は「云了」「云云了」という形で演者の自由裁量に任ざれていること、またその登場の仕方がいかにも唐突であり、單に「判斷」をするだけのために出てきたかの如く、さながら引戲の如く劇中世界から遊離した存在であること、いずれもその傍證たりうるのではないかと思われる。

こうした事例は、收呵||斷を多く座長にあたる人物が擔當したことを示しているのではなからうか。そして開呵もまた同一人物が擔當したのである。内府本系諸本において、沖末が斷をも行なう事例が四十六にのぼるといふ事實は、この推定に力をかすもののように思われる。斷を行なうのは、沖末の中でもさきに述べた孤・駕系にほとんど限られており、しかも敵將・敵王ではありえない以上、沖末で斷を行なう事例は九十九、つまりほぼ五十パーセントの確率で沖末||斷をする人物となっているのである。このように座長クラスが演じるとなれば、「偉い人」が多いのも無理からぬところであり、ひいては南曲において外が

通常年配の人間を演ずる役となったのも、ここに由來するのではなからうか。

以上の所説を總合していえば、冲末は淨系と外系の二つに大別され、前者は前狂言もしくは前狂言の口上、後者は座長による前口上と關聯をもつのではないかと推定される（したがって兩者は「口上役」という點で統一しうるかも知れない。あるいは淨||座長であるケースも、特に院本が主流を占めていた初期においては想定しえよう）。また例外的に正末が冲末であるケースの中でも、『合汗衫』『老生兒』の如きはいずれも一家の長たる老人役であり、外の場合との近似性を感じさせる。更にあえて想像をたくましゅうすれば、この兩者の間では淨系の方がより古形に近いのではないかと思われる。先にもふれたように、雜劇の前段階というべき院本にあっては淨が最も主要な役柄であったこと、雜劇の創始者と傳えられる關漢卿の作とされる雜劇で冲末があらわれるもの十種の中、淨と明記されたもの二種、明らかに淨の役割であるにもかかわらずその表記を缺くもの二種と、かなり高い頻度で淨系があらわれること、

元雜劇の開場について（小松）

成立年代が比較的遅れると思われる無名氏作で直接表記を伴うものの大半が「冲末外」であって「冲末淨」は二種にすぎないこと（しかもその中『貨郎旦』は恐らく元代の作であろうと思われる）、明曲が家門にはじまること、院本におけるものではあるが淨の口上を描寫している杜仁傑の散曲が元初の作と思われることなど、いずれもその傍證とならう。

六

このように冲末という名稱は、雜劇にも前口上・前狂言が存在したことを暗示しているかのように思われる。しかしここに今一つ重要な問題が残されているのである。何ゆえに内府本系以降のテキストにしか冲末という名稱はあらわれないのか。先述の通り、内府本系諸本にかくも普遍的にあらわれるこの名稱が、元刊本・周憲王本には一切出ないのである。これはなぜか。ここで内府本の性質について考察を加える必要が生じてこよう。無論内府本の性格は元雜劇研究上最も重要なテーマの一つであり、この場で論じ

つくせるものではない。それゆえ詳しい考察は次の機会に譲るとして、ここでは沖末の問題に關聯する範圍内で簡單にふれることとしたい。

内府本は、その末尾に常に穿關と呼ばれる役者の扮装に關する細かい指示を伴う。これはつとに孫楷第氏も指摘しておられるように、實演に密着したものであり、この點から考えても内府本が實演を前提とした上演用臺本であったことは明白といえよう。更にこのテキストが、北曲雜劇を愛好した明の宮中鐘鼓司に保存されていたものであることも、宮中における實演に供するためのものであったことを示唆している。このように宮中上演用のテキストであったということとは、元雜劇の場合特に重要な意味を持つように思われる。さきにも述べたように、元雜劇とは本質的にブリテキストとしての一面を有する。テキスト間に見られるおびただしい數の異同は、そのあらわれといえよう。特に白の部分などは、役者のアドリブに委ねられる部分も多かつたに違いない。しかるに、ミス許されない宮中での上演にあたっては、一定の刈り込み・整理を施し、白をも固

定させたテキストが必要となつてこよう。古來演劇が政治諷刺の手段として、宮中においても使用されてきたことから考えると、嚴格な言論統制のしかれた明代にあっては、檢閲のためにもこうした固定テキストの出現が要請されたことであろう。それが内府本ではなからうか。當然ここでは、上演に適するように、原本には無かつた部分を附加したり、原本の一部をカットしたりといった作業が施されることになる。例えば内府本では、本來套數をしめくくするために末尾に添えられるべき「尾聲」の類が多く缺けており、『元曲選』ではそれを臧晉叔の作とおぼしき曲で補っているわけだが、これも内府本段階で結末部を切り落したことに由來するのではなからうか。そして幕切と並んで最も多く手入れられるのは開場であろう。

このことは、舊テキストと内府本を比べれば明らかとなるはずではあるが、殘念ながら元刊本はもともとと書と白が少ないうえに、冒頭部分に駕が登場するものが多く、比較的の對象として有効であるとは言い難い。しかし幸いにも周憲王の雜劇に、周藩原刻本と趙琦美抄内府本と推定され

るテキストの雙方を併せ持つものが二種現存する。『仗義疎財』と『八仙慶壽』である。前者の趙本は穿關を伴う點から見て明らかに内府本であり、後者は明證こそないものの、形式上内府本に近いもののように思われる。この二作以外の周憲王の雜劇は、于小穀本・古名家本^⑧・息機子本も含めてすべて周藩原刻本に基くものとおぼしく、文字の異同もごくわずかしかないのに對し、趙本中この二作のみ、周藩本とは全く異なるのである。即ち、雙方とも周藩本には出てこない「冲末」の名稱があらわれ、しかも前者においては冲末（宋江）が主宰する原本にはない場が附け加えられており、後者にあつては開場の場こそほ同じであるものの、冲末にあてられているのは女役（金母）である。更に收場における差異にはより顯著なものがある。前者においては原本の第四折・第五折にあたる部分^⑨がすべてけずりとられ、かわつて新しい第四折がおかれ、更に原本にはなかった「斷」が加えられている。また後者にあつては、最後の數曲がけずられて、かわりに「斷」が加えられているのである。しかも兩者とも冲末と「斷」を擔當する人物と

元雜劇の開場について（小松）

は同一人物である。そして周藩原刻本がその成立の事情から見て最も忠實に作者の意圖を體現したものである以上、これらは内府本段階で意圖的に加えられた改變であるに相違ない。

これは内府本の改作パターンを典型的に示すものではないか。内府本が宮中での上演を前提としたものである以上、當然餘分な部分や危険思想を含む部分（右の『仗義疎財』第四・五折は、方臘の叛亂を扱っている）はすべてカットされ、アドリブに任せられるべき部分も一應埋められる。このことは、元刊本や周憲王本と比較すれば、明らかであろう。周憲王本は、「全賚」というたい文句を伴う點からみても、おそらくは一應讀まれることを前提として出版されたものであろうし、元刊本は通常いわれるところでは觀劇用のテキストであり、ここからその都度實際に應じてカットがなされるべきものだったのであろう。それに對して内府本は、そっくりそのまま上演しうるまでに固定したテキストである。そうした上演用の術語として「冲末」という言葉が、あたかも他のテキストにはない穿關が内府

本には存在するのと同じように入ってきたものではなからうか。そしてこの言葉はそうした技術的なものであったがゆえに、讀者もしくは觀客を對象としたテキストにはあらわれなかったであろう。しかるに内府本系に由來するテキスト、特に『元曲選』が、實演には既にうとくなつていた明末の人々により沖末の名を残したままで出版され、流布した結果、あたかも通常の脚色の如く扱われるようになったのではなからうか。このように考えれば、沖末が内府本系テキスト以降にしかあらわれないことや極めて特殊な性格を持つことが、すべて説明しうるようになるのである。

以上、沖末という名稱を一つの手がかりとして、可能なかぎり元雜劇の開場方式の復元を試みてきた。資料の乏しさゆえに、狀況證據による推定ばかりが多く、確固たる論證はできなかつたが、多少なりとも當時の劇場の情景に迫りえたものと思う。今後、本論文中で簡單にふれたのみで置き捨ててきた多くの問題——當時の舞臺様式、内府本の性格等——を、現地調査や新出資料の検討をもまじえつつ、できるかぎり解決していくことが必要であらう。

〔注〕

- ① 『太和正音譜』の作家批評は、例えば「馬東籬の詞は朝陽鳴鳳の如し」といった具合に、抽象的に四字句で曲辭の詩的評價を下す手法を用いている。その評價の基準はあくまでも曲辭の古典的見地からした評價のみにあり、それゆえ本色派諸家の評價はおしなべて低く、關漢卿の如き大家ですら、「その詞語を觀るに、乃ち上にす可く下にす可きの才なり。蓋し取りしゆえんの者は、初めて雜劇の始めをなす。卓くするに前列を以てす」という程度の評價しか與えられてはいないのである。
- ② 元代の刊本を三十種集めたもの。元代後期に出版された觀劇用テキストと推定され、白やト書はごくわずかかもしくは皆無である。ばらばらに出版されたものを後代になつて編集しなおしたものである。李開先舊藏。詳しくは岩城秀夫「元刊古今雜劇三十種の流傳」(『中國戲曲演劇研究』創文社一九七三所收)・金文京「元刊雜劇三十種」序説(『未名』3)参照。
- ③ いずれも周憲王朱有燉(1376?1439)の雜劇をその内容とする(ただし『雜劇十段錦』所收の『題橋記』は無名氏、『苦海回頭』は陳沂の作)。周藩原刻本は周憲王自らが宣徳・正統年間(歿年である正統四年以前)に刻したもの。「全資」即ち白をすべて收めるが、折の區分はまだない。『雜劇十段錦』は嘉靖三十七年(1558)の刊本。周藩原刻本とは細部に異なる

もほぼ同じ。やはり折の区分はなし。『奢摩他室曲叢』は民國に吳梅が自藏の周藩原刻本を刻したものだ。ここでは現在目睹しうる京大藏の三種『周憲王樂府三種』京都大學善本叢書15、同朋舎一九八一)のみ原刻本により、他は『奢摩他室曲叢』本で補うこととする。

④ 于小叢本は、于慎行(1545~1607)所藏の諸本を趙琦美(1563~1624)が抄寫したもの。來歴不明なるも、宮中より抄寫したものをも含むと思われる。内容的には明らかに上演用臺本のものもある一方で、周憲王の雜劇は多く序をも伴い、異同もほとんどなく、原刻本に基くかと思われる。折の区分はなく、その意味で内府本に先行するかとも思われるが、内容的には異同少なく、内府本系に屬せしめてもほぼ大過ないといえよう。

この問題については孫楷第『也是園古今雜劇考』一九五三年改版本一四九頁以下及び岩城秀夫『元雜劇の構成に關する基礎概念の再檢討』(前掲書五二八頁以下)参照のこと。

⑤ 内府本は宮中鐘鼓司(?)の藏本を趙琦美が萬曆四十~四十五年抄寫したもの。宮中における上演用テキストであり、多く穿關(衣裳の詳細を記したもの)を伴う。趙琦美抄本中、來歴を記さぬものも多くは内府本に基くものと思われる。古名家本は萬曆十六~十七年新安徐氏の刊、陳與郊の編。息機子本は萬曆二十六年、陽春奏は萬曆三十七年の刊本。顧曲齋本は萬曆年間刊本、王驥徳の編。繼志齋本は萬曆年間金陵の陳氏刊。これら諸本間の異同は微妙であり、また内府本と

元雜劇の開場について(小松)

もほぼ同じく、同系統に屬するものと思われる。

⑥ 『元曲選』は萬曆四十三・四年の刊本。校訂者臧晉叔の手により隨所に改鑿が加えられてはいるが、基くところはやはり内府本とされる(孫楷第前掲書同部分)。「柳枝集」「醉江集」は崇禎年間の刊本。孟稱舜の校訂になる。「元曲選」に基くものとされ、事實そうした部分が大半を占めるが、往々にして内府本系諸本に基く批判的校訂が加えられている。今後より詳しい檢討が必要であらう。

⑦ この問題については吉川幸次郎『元雜劇研究』下篇「元雜劇の文學」第一章元雜劇の構成(上)(全集第十四卷二二六頁)参照。

⑧ この区分は河竹登志夫『演劇概論』(東京大學出版會一九七八)十九頁による。

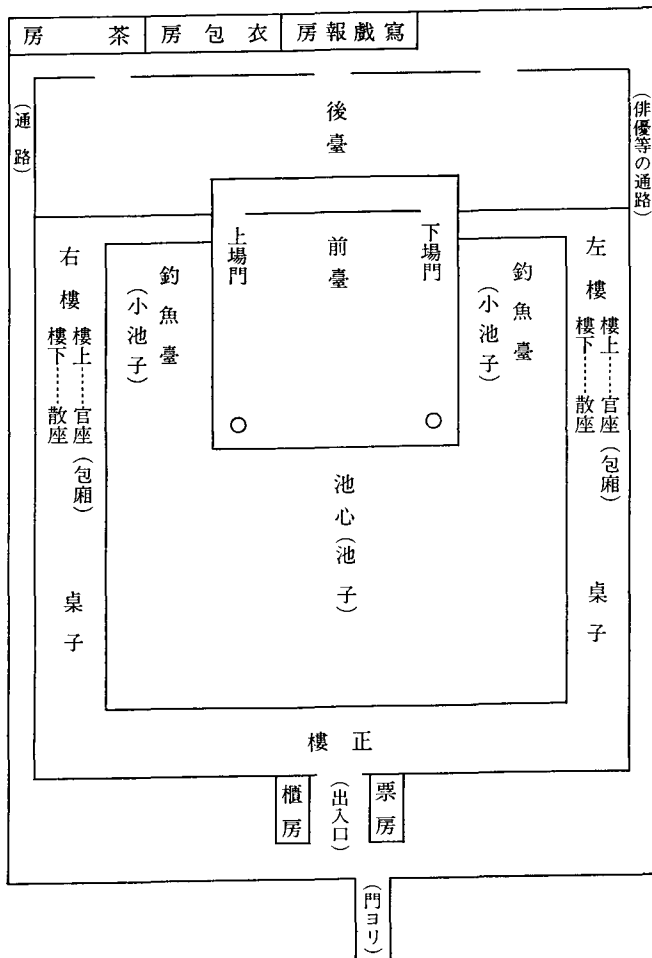
⑨ エリザベス朝演劇の舞臺については、菅泰男『Shakespeareの劇場と舞臺』(あぼろん社一九六三)参照。

⑩ 青木正兒『支那近世戲曲史』第十五章「劇場の構造及び南戲の脚色」(全集第三卷四六一頁以下)。そこにあげられている圖を次に轉載しておく(七八頁が一般的な略圖、七九頁下が廟に設けられた戲臺の實例)。また参考までに、このプランの實例として蘇州全晉會館の戲臺の寫眞を附しておく。

⑪ 『太平樂府』九、「般涉調耍孩兒」。

⑫ 『宋代詞集』(平凡社中國古典文學大系二〇)二四二頁以下。

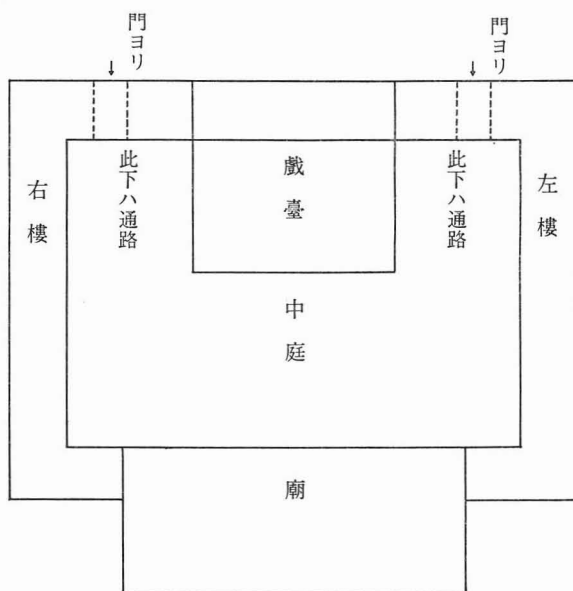
⑬ 『戲曲研究』十一(文化藝術出版社一九八四)所收。八十頁上下にそれぞれ側壁を伴わないものと伴うものの例を一種



圖略面平場劇



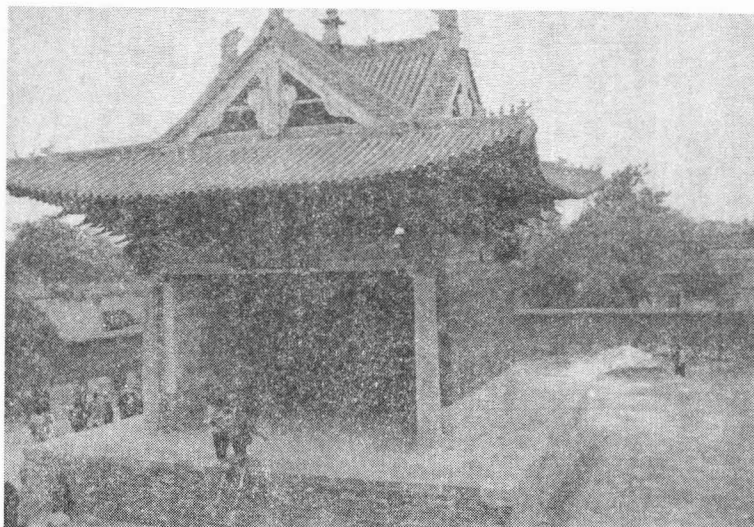
蘇州全晉會館（現演劇博物館）（著者撮影）



（臺戲廟隍城波寧）



臨汾魏村牛王廟舞臺



臨汾東羊村屋廟舞臺

ずつ挙げておく。

⑭ 次に『金瓶梅詞話』第六十三回の挿畫を例として掲げておく。上演されているのは楊柔勝作の南曲『玉環記』。



において、元雜劇の折と共通した一面を有する。ただし、雜劇の折が套數という一つの單位に基いて形成されているに比し、シエークスピアの場合はほとんど何の根據もなく、全く機械的に切られているという點が大きな差といえよう。

⑰ 孫楷第「近世戲曲的唱演形式出自傀儡戲影戲考」(『滄洲集』卷三(上冊二九一頁以下)一九六五)ではこれを傀儡戲(人形芝居)・影戲(影繪芝居)の影響によるとする。

⑱ エリザベス朝以前のイギリス演劇にあってはよりはつきりとした劇外世界への呼びかけという形がとられていたが、エリザベス朝に入るとプロローグ・エピローグを除いて、それほど露骨な形はとられなくなる。しかしやはり三方に存在する観客は、傍白・獨白の對象でありつづけたであらう。この間の變遷についてはアン・バートンの『イリュージョンの力』(一九六二年朝日出版社より青山誠子譯)に詳しい言及がある。

⑲ 岩城秀夫「元雜劇の構成に關する基礎概念の再検討」(前掲書四八二頁以下)一、はしがき及び三、折の性格 参照。

⑳ シエークスピアの「Act」も通常幕と譯されるが、一つの「幕」が多くの場面からなる點、後代になってから、ホラテイウスの悲劇論の影響により機械的に五つに區切られた點に

元雜劇の開場について(小松)

⑲ 孫楷第『也是園古今雜劇考』二二二頁以下、胡忌「談雜劇的收場——讀也是園古今雜劇考札記——」(『文學遺產増刊』一九五五)、同『宋金雜劇考』(一九五七)一三一頁はいずれも『題橋記』雜劇を根據に「打散」という收場の場の存在を主張する。無論傾聴すべき意見ではあるが、これをすべてに

適用しうるか否かは定かではない。

- ⑳ 『ハムレット』『ジュリアス・シーザー』の始まり方など、その典型的な例といえよう。

㉑ グランド・オペラの第一幕は、遅れてくる観客を待つために極めて附隨的な場がおかれるのが常であった。ワグナーがこの習慣を無視して第一幕にバレエを入れたため、『タンホイザー』のバリ初演が猛烈な妨害を受けて失敗したことはよく知られている。

㉒ 「時和」なる人物による。皇帝・皇后の徳をたたえるものである。

㉓ 『南詞敘録』開場。

㉔ 『太平樂府』九所收。「般涉調耍孩兒」。

㉕ 「子」はもと「了」につくる。

㉖ 「付」はもと「村」につくる。

㉗ 『太平樂府』は「他」と「是」の間に○あり。『雍熙樂府』は「待」字を補うも、意味上通じにくい。

㉘ 『太平樂府』はこの句を「無差錯」のみにつくるも、田中謙二博士が前掲書で指摘しておられるように、ここは七字句の位置であり、少なくとも四字は脱落していると見るべきであらう。

㉙ 『敷演劉耍和』は曹棟亭本『錄鬼薄』に「黑旋風敷演劉耍和」「太和正音譜」に「敷演劉耍和」として著録されている、高文秀作の雜劇であらう。劉耍和は金代に實在した名優の名

であり、黑旋風李逵がその物眞似をする話だったのでなかろうか。『調風月』は關漢卿に同名の作が元刊本のみ現存するが、「二煞」「一煞」にいう内容——老人（張太公）が若い娘に懸想して淨の扮する番頭（小二哥）にとりもちをさせようとするが、失敗する——がそれとは全く異なり、別の院本であるらしい。

③④ この續きには「按喝」（演技の途中で行なう口上、後出）の例も見える。また、ここで行なわれる演藝が何であるかも議論のあるところだが、一人で「説了開話又唱、唱了又説」、つまり「前置きをおえると唱い出し、唱いおえるとまた語り」とあり、また内容的にも『豫章城雙漸趕蘇卿』、つまり『販茶船』という一つの物語を追っている點からみて、諸宮調乃至はそれに類する曲藝と考えてよいであらう。

③① 『都城紀勝』瓦舍衆伎。
③② 『夢梁錄』卷二十妓樂。引用は『都城紀勝』に基く。『夢梁錄』とは細部に異同あるもほぼ同じ。

③③ この點に關して胡忌氏は、その理由として、「〔四煞〕で院本がおわっているように思えること（「世才紅粉高樓酒」という院本のおわりに用いられる句が出る點から言われるのであろう）、〔三煞〕で出る「装旦」が院本にはあまり出ず、雜劇には普遍的にあらわれる脚色であること、「翻遷舞態、宛轉歌喉」という句が院本とは合わぬことをあげておられる。なお「嚙淡行院」は『太平樂府』九所收、「般涉調哨遍」。

②④ その前狂言も更にプロログを伴うケースがあったことは、「莊家不識構闌」の曲文からも明らかであり、兩者は前口上の存在という點で統一して考えることも可能な問題であるといえよう。

③⑤ 『閒情偶寄』卷三 格局第六 家門。

③⑥ 近年新しい見解が出つつある。特に楊鶴年氏の「元雜劇人物の出場和沖末——元雜劇藝術形式初探」(『中華文史論叢』八一—二)は、やや不完全な部分も目立つとはいえ、後述の根據により沖末を脚色ではないとした點で、極めて重要であるといえよう。また『中國戲曲曲藝詞典』(上海辭書出版社一九八一)も同じ理由で沖末を脚色ではないとしている。

③⑦ 『曲律』卷三 論部色第三十七。

③⑧ 一般的には扮している人物の名で、孤(役人) 李老(老人) 卜兒(老婆) 邦老(惡人)といった脚色に準ずる名が重ねてふられている場合はそちらの名稱で、淨・正末などが重ねてふられている場合にもそちらの名稱で記されるのが常である。

③⑨ 内府本系にあっては唯一顧曲齋本の『柳毅傳書』のみ二度「沖末云」という言い方がある。しかしこの曲には例外的要素が多く、沖末＝柳毅は最初に出てくる存在ではない上に、次にあらわれるときには「末扮柳毅上」とのみ記されている。

④⑩ 他に關漢卿の『西蜀夢』があるが、白・ト書を全く含まない元刊本のみしか存在しないため、ここでは検討の対象から外すこととする。

元雜劇の開場について(小松)

④① 他に『竹塢聽琴』顧曲齋本古名家本に「沖正旦」という言い方あり。また、注③⑨であげた『柳毅傳書』及び元曲選本とト書なしの元刊本のみしか存在せず、しかも元曲選本にあっては淨のあとで沖末が出現し、しかも歌を唱う(正末の扮演か)という極めて例外的な「趙氏孤兒」は對象から除く。また内府本系テキストと元曲選本系テキストが併存し、後者のみに沖末の名が見えるものはすべて省く。

④② 内府本。元曲選本では単に「沖末扮劉季眞」とあるのみである。

④③ 田中謙二「院本考」(『日本中國學會報』二十)。

④④ この禁令は『大明律』卷二十六 刑律九 雜犯、顧起元『客座贅語』卷十國初榜文に見える。駕頭雜劇とは「駕」、つまり帝王の登場する劇のこと。詳しくは岩城秀夫「明の宮廷と演劇」(前掲書六〇六頁)及び金文京前掲論文参照。

④⑤ 『閒情偶寄』卷三 格局第六 沖場。

④⑥ 胡忌前掲書二四二頁以下。

④⑦ 段安節『樂府雜錄』傀儡子。

④⑧ 「莊家不識構闌」にみえる「央人貨」(本論文六三頁)が淨であることは、その服装・隈取から明らかである。

④⑨ 『南詞敘錄』「末」。

④⑩ 注①⑨にあげた諸論文。

④⑪ 注③⑩であげた部分の續ぎ。

④⑫ ここでは『全元散曲』一四九四頁の曲文による。(般涉調

一遍。

⑤③ この部分は容與堂本にはあるが、楊定見本には見えない。

⑤④ 注⑤②でもふれたように、「按喝」とは劇の途中で入る口上のこと。『題橋記』于小毅本の第四折該當部分（折立てはなし）「鬪鶴鴉」の途中で「外」がでてきて正末を激勵する口上を述べ、末が「拜起」して續きを唱っており、また收場でも再び外が劇中世界とは無關係の者として登場する。兩氏はこれを「引戲」と同じものであるとしておられる。

⑤⑤ この點については、注⑤⑨にあげた胡忌談雜劇的收場……」にすでに指摘がある。

⑤⑥ 注⑤⑨にいうように、收呵斷とは見ない見解もある。

⑤⑦ 孫楷第『也是園古今雜劇考』八五頁以下。

⑤⑧ 孫楷第氏は『也是園古今雜劇考』一一八頁以下で、周憲王の「新安徐氏」刊本は「古名家本」ではないとしておられるが、同一人物の刊本でもあり、假にこう表記しておく。

⑤⑨ 『仗義疎財』には周藩原刻本（『奢摩他室曲叢』による）・雜劇十段錦本の二種があるが、注⑤③でも述べたようにいずれも折立てではない。ここで第四折・第五折というのは、四番目・五番目の套數ということである。

⑥① 周藩原刻本は、注⑤③でものべたように作者たる周憲王自身が出版したものである。

（補注） この點については最近赤松紀彦氏の詳しい報告が出た（『山西中南部の戯曲文物とその研究』「中國文學報」37）。赤松氏は柴氏の三方から見の構造から前面のみから見の形に發展したとする見解に對して、後の演劇の舞臺も張り出し舞臺である點から考えて甚だ疑問であるとしておられるが、筆者も同感である。

附表 冲末の特殊用例一覽

對象とする作品の範圍は、第五節冒頭で定めた條件に該當するものとする。作者名につき疑問のあるものも一應慣例に従って記しておく。

作者	作品名	テキスト	ト書
關漢卿	望江亭	息機子本	冲末淨扮白姑姑上
同右	陳母教子	内府本	冲末外扮寇萊公引祇從上
同右	哭存孝	内府本	冲末淨李存信同康君利上
白仁甫	東墻記	于小毅本	冲末扮馬生上（以下生と表記、正末）
石子章	竹塢聽琴	顯曲齋本 古名家本	冲正旦引都管上
張國賓 （合汗衫記）	内府本	冲末扮正末淨ト兒外末外旦 上開	

