

元雜劇の祭祀的演目について

小松 謙

京都府立大学

田仲一成博士はその著書『中國演劇史』において、中國における演劇の最も重要な起源として、非業の最期をとげた英雄の魂を慰める「英靈鎮魂劇」をあげ、「元代雜劇の主流は追儼系の英雄劇であった可能性が高い」と述べておられる。^①この記述に至るまでの田仲博士の議論は非常に説得力のあるものであり、理論的にはこの説に誤りはないものと思われる。

しかし、これまで元雜劇について「英靈鎮魂劇」的性格が指摘されることはほとんどなかった。これはなぜであろうか。この点について博士は、従来元雜劇は文人的作品を中心に評價されることが多かったことを指摘し、その根拠として、文人の手を經ている可能性が乏しい脈望館鈔本に

元雜劇の祭祀的演目について（小松）

は多くの英雄劇が含まれていることをあげられる。ただ、脈望館鈔本に含まれる諸劇、特に英雄劇は、その大部分が明代に入ってから宮廷において行事のたびに粗製濫造されたものであること、また英雄劇ではあるが、鎮魂的要素を認めがたいものが多く、特に末尾はそのほとんどがむしろ慶祝的な内容に終わっていること等から考えると、やはりこれをもって元雜劇が「英靈鎮魂劇」としての性格を持っていたと斷言することは困難であろう。

元雜劇における鎮魂的性格がほとんど指摘されてこなかったことには、何か他の理由があるのではなからうか。以下この問題について、筆者なりの見解を示してみたい。

—

現存する元雜劇のテキストは、大別すると（一）元刊本（『元刊雜劇三十種』）、（二）内府本、（三）于小穀本、（四）明刊本（古名家本・顧曲齋本など）、（五）元曲選本、（六）孟稱舜本に分けられる。^②このうち、（二）と（四）は若干の例外を除いてほぼ同内容、（五）は基本的に（四）を元

にして改變を加えたもの、(六)は(四)と(五)の折衷版であり、(三)については確實なことは言い難いが、基本的に(二)と大差ないものと思われる。つまり、(二)以下はほぼ同系統に屬し、特に(四)以下は、おそらく原則として(二)に起源を持つものと考えられるのである。^③單純化していえば、元雜劇のテキストは、元刊本と、内府本の系統に屬する明代諸本の二系列に大別されることになる。

この兩系統は、さまざまな意味で大きくその性格を異にする。まず形式面からいえば、内府本系統の明本が完備した完全なテキストであるのに對し、元刊本には白がほとんど無いか、甚だしい場合には皆無であり、誤字・當て字も非常に多い。これは元刊本が白話文學の印刷物としては最初期に屬するものであるため、まだ完備した體制を持ち得なかつたことに由來するものであろう。^④しかしそうした體裁の問題以上に重要なのは、その内容面の相違である。後にもふれるように、同一の劇目であっても、元刊本と明本の間では、字句の異同が甚だしいのみならず、曲牌の數か

らして大きく異なる^⑤。また形式から見ても、元刊本と明本の相違は大きい。その違いは特に幕切れにおいて顯著に認められる。

明本は、「斷」と呼ばれる長い七言の韻文で全篇を結ぶのが常である。これは劇中で最も地位の高い人物によつて語られる(あるいは唱われたかもしれない)もので、多くは物語に結末をつけるための裁きの言葉からなり、ことに内府本系のテキストにおいては、皇帝を讚える文句を含むのが常である(『元曲選』では、「斷」の後に、更に主人公が唱う曲が存在する例が多いが、それ以前のテキストに例が少ないことから考えて、この曲は編者臧晉叔による増補の可能性が高いものと思われる)。これに對し元刊本においては、「斷出」「斷了」という形で「斷」の存在が記されている例もあるが、^⑥定例とはいえず、むしろ特徴的な形式として、第四折に當たる部分の套數に屬する曲牌が終わつた後に、更に曲が付け加えられているものがあることが目に付く。「單刀會」「紫雲庭」「貶夜郎」「東窓事犯」がその事例である。^⑧

「單刀會」においては、【離亭宴帶歇指煞】つまり套數

の終わりに来る煞の後で、韻を異にする【沽美酒】【太平令】が唱われる。なお、脈望館鈔本の「單刀會」には、この二曲は含まれていない。「紫雲庭」では双調の套數の最後、套數最後の曲としてよく用いられる【收江南】の後に、通常套數に入らない【鷓鴣天】が置かれている。これもやはり第四折とは韻を異にする。「貶夜郎」でも、やはり【收江南】の後に、韻を變えて【後庭花】【柳葉兒】が付され、「東窓事犯」では、正宮の套數の最後、【煞尾】の後に、仙呂という異なつた宮調で、韻も異にする【後庭花】【柳葉兒】が置かれている。ただし、「紫雲庭」の例は、【鷓鴣天】^⑨という曲牌の特殊性から考えて、他の事例とは別個に扱うべきであろう。そこで残つた「單刀會」「貶夜郎」「東窓事犯」を並べてみると、三者の間には一つの共通點が浮かび上がってくる。

「單刀會」第四折の主唱者は關羽である。末尾の二曲も、異論はあるが、やはり關羽が唱っていると見てよからう。^⑩

その内容は、定かではないものの、激しい怒りを示しつつ、魯肅の處刑を命じているものの如くである。「貶夜郎」の

正末は、四折通して李白である。そして李白は、第四折において長江に没して水族の一員となつたものと思われる。その第四折の後に附された二曲のうち、【後庭花】では、これまでの物語の總括、そして深夜に水に浮かぶ月を取らんとしたことが唱われ、それを受けて最後の【柳葉兒】で
はこう唱う。

因此上醉魂如燈滅。中秋夜祿盡衣絕。再相逢水底撈明月。生冤業。死離別。今番去再那里來也。

それゆえに酔いし魂はともしびの消えるが如く、中秋の夜、財もことごとく失われ、水に映る月をすくわんとするが如く再會の望みもありはせぬ。生くるは罪の積み重ね、死ぬは別れ。こたび行けば二度と歸りはせぬ。

不遇の中に非業の死を遂げた李白の恨みの歌であることは明らかであろう。

「東窓事犯」は岳飛が秦檜に陥れられて非業の最期を遂げる物語を題材とした雜劇である。この作品については、田仲博士が原文を引いて詳しい説明を加えておられるので、^⑪

ここで詳しく述べることはしないが、第四折において秦檜の配下何宗立に扮していた正末は、最後に附された二曲において、三折までの正末岳飛の亡霊となつて再び登場し、【後庭花】でこれまでの物語を總括した後、【柳葉兒】で恨みを述べる。これは「貶夜郎」と同じ構造といつてよいであろう。ただし【柳葉兒】において、自分を陥れた秦檜に對する激しい怒りが示されている點は注意される。そしてその後「地藏王隊子」、即ち地藏王を先頭とする行列が現れ、「斷出了」つまり秦檜に對する裁きが下されて終る。ここでは、田仲博士が言われるように、祭祀儀禮が劇中に導入されているのであろう。

「貶夜郎」と「東窻事犯」の末尾の曲は、ともに物語の總括と恨みの歌という點で共通する。一方、「單刀會」の末尾の曲は、その激しい怒りの表現において「東窻事犯」と共通する。そして三者すべてに共通するのは、その主唱者たる主人公がすべて非業の最期を遂げた（もしくはそう信じられていた）著名人であることである。そして關羽と岳飛は、いうまでもなく全國的な信仰の對象であり、李白

も一部では神として祭られていたものと思われる。

以上の諸點と、「東窻事犯」において【柳葉兒】の後に「地藏王」による裁きと、そしておそらくは救済が付されていることを考えあわせれば、この三篇の雜劇の末尾の部分が持つ意味は明白であろう。それは、雜劇の物語本體から離れて、神である主人公の魂を慰める儀禮の場面であつたに違いない。もとより「東窻事犯」と「貶夜郎」が主人公の非業の死を扱っているのに對し、「單刀會」はむしろその武勇を讃える物語であるが、直接的に死を描くことなく、その輝かしい經歷を語ることにより、關羽の魂を慰めようとしていると見ることもできよう。そこに現れる關羽の姿は、前述のように、岳飛にも似た荒ぶる神としてのそれである。

「單刀會」「貶夜郎」「東窻事犯」がいずれも鎮魂演劇としての性格を持ち、それが特に幕切れにおいて示されているとすれば、このように顯著な形は取らないまでも、他の元刊本にも同様の性格を持つものがあるのではなからうか。まず劇末に祭祀儀禮を行う旨の卜書きがはつきり書かれ

ている作品として、晉の文公の忠臣介子推の焚死を題材とした「介子推」、前漢の霍光が亡靈となって自らの息子たちの謀反を宣帝に告げる物語「霍光鬼諫」、それに「周公攝政」の三種があげられる。前二者についていえば、やはり田仲博士がふれておられるように、「介子推」は「祭出了」、^⑭「霍光鬼諫」は「安排祭土了」というト書きを持つ。前者は套数の後に置かれているが、後者ではこのト書きの後に最後の一曲【落梅風】が置かれ、そこで正末は第三者の口調^⑮で次のように唱う。

滅九族誅戮了鬚鬣、斬全家抄估了事産。可憐見二十年公幹。墓頂上灑灑土未乾。這的是承明殿霍光鬼諫。

九族まで滅ぼされ、幼子も殺され、一家ごとごとく斬られ資産は没収。あわれ公に盡くすこと二十年、墓の土もいまだ乾かぬに。これを承明殿にて霍光鬼となりて諫むの物語。

最後に正名が示されている点から考えても、劇中人物の立場を離れて、第四折までの物語とは断絶した立場から全體を總括したものと考えて差し支えあるまい。つまりこの曲

元雜劇の祭祀的演目について（小松）

は、套数の一部ではあるが、機能的には先の三種における套数外に付された曲と同じ性格を持つものなのであろう。

物語は「祭土」をもって終わるのである。ここでの霍光は、田仲博士が指摘されるように、忠義のため子孫を自らの手に死に追いやり、自らの靈に對する祭祀者を失った孤魂である。介子推が非業の最期を遂げた人物であり、古くから信仰の對象となっていたことはいうまでもない。

一方「周公攝政」は、他の二者とは全く性格を異にするように思われるが、やはり末尾に「祭出」と記されている。もとより鎮魂演劇ではあるはずもないこの雜劇に、なぜ「祭」が登場するのであろうか。鍵となるのはその前の「唐叔獻嘉禾上了」というト書きであらう。これは、いうまでもなく今は失われた『尚書』の「歸禾」「嘉禾」に記されていたはずの故事に基づくものではあるが、ここで持つ意義は、單なる古典の舞臺化にとどまるものではあるまい。おそらく「嘉禾」を受け取って行われる「祭」とは、收穫を願う豫祝行爲、もしくは收穫への感謝の儀禮であらう。つまり、田仲博士の用語に従えば、慶祝劇の一種とい

うことになり、鎮魂劇ではないものの、祭祀演劇の一種であることにはかわりはない。

二

では祭祀演劇的性格がト書きに明示されていない作品はどうであろうか。これまでふれてきたもの以外に、田仲博士が鎮魂劇的性格の雜劇として元刊本の中からあげておられるのは、「西蜀夢」「趙氏孤兒」の二種である。この二劇はともに白・ト書きを全く缺いており、假に元來はこれまで見してきたような祭祀演劇的形態を持っていたとしても、現存するテキストからそのことを見出すのは不可能である。しかしその内容について見れば、田仲博士が言われるように、「西蜀夢」は張飛の靈が自らの非業の最期を訴え、復讐を求めるといふ典型的鎮魂劇の構成を持ち、「趙氏孤兒」は、正末が扮する人物が次々と孤兒を守るために生命を捨てていくこと、そして特に程嬰がわが子を趙氏孤兒の身代わりすることに顯著に示されているように、孤魂に對する鎮魂としての意味を持つていよう。しかもこの物語は、

宋代においては、皇室たる趙氏の先祖の受難と再生の記憶として重視され、護持者たる程嬰や公孫杵臼は神として祭られていたことを忘れてはなるまい。

更に祭祀演劇的性格を持つ雜劇として、「楚昭王」「替殺妻」「焚兒救母」の三種の名をもあげることができよう。

「楚昭王」については、田仲博士は「極端な宗親尊重の發想を鼓吹する戯曲」と述べておられる。伍子胥に追われて川を渡ろうとした楚の昭王が、難破に瀕した船を救うため、弟のみを残して、妻子を川に沈めるといふ物語の内容からいえば、この指摘は確かに正しいが、ただその枠組みはやはり鎮魂演劇の形態に基づいているのではなからうか。それを示唆していると思われるのが、第四折最後の一曲【水仙子】である。その後半、つまり全劇の結びで正末はこう唱う。

近山村建所墳圍。蓋座賢妻碣、立個孝子碑。交後代人知。

山近き村に墳墓を築き、賢妻のいしぶみを作り、孝子の碑を立て、後世の人に知ってもらおう。

この曲に先立つ【雁兒落】【得勝令】の二曲において、正末はすでに楚昭王の立場を離れ、一般的な垂訓を行つてい
る趣があり、それを受けてのこの言葉は、おそらくこの芝
居が實際の賢妻・孝子の祭祀と関わつていたことを豫想さ
せるものである。ここでの正末は、やはり半ば楚昭王とい
う役柄を離れているのであろう。

「替殺妻」「焚兒救母」の二種は、ともに無名氏の作で
あるのみならず、版本の形式・内容においても、他の作品
とはやや性格を異にする共通點を持つものと思われる。版
本についていえば、「鐵柺李」「范張雞黍」と並んで、誤字
が多く、大字である點で、他の元刊本と性格を異にする。¹³
そしてその内容文辭にも、テキストの性格にふさわしい大
衆的性格が強く認められるのである。¹⁴

「替殺妻」は、員外（金持ち）から求められて義兄弟の
ちぎりを結んだ屠殺人張千が、自分を誘惑して員外を殺さ
せようとした員外の妻を殺し、犯人として逮捕された員外
を救うため、名乗り出て刑場に赴くという物語である。主
人公に「張千」という無名性を示す名を與え、屠殺人とい

元雜劇の祭祀的演目について（小松）

う差別を受ける側の人間の身で高潔な行動を取らせるとこ
ろや、毒婦に對する警戒心をあらわにするところは、¹⁵おそ
らく社會から疎外されたいわゆる「江湖」の人々の間で、
その代表たる名を持たぬ人物の物語として語り傳えられた
ものであることを思わせる。

さて、その結末であるが、正名に「賢明待制疑獄を翻
す」とあるところから、待制（包拯であらう）が張千を救
うとも見えるが、この場合張千は確かに殺人を犯しており、
包拯といえども彼を救えるとは思えない。正名にいう「翻
疑獄」とは、員外が眞犯人ではないとして救済することな
のではなからうか。最後に唱われる【水仙子】は、十分に
は意味を取りがたいものの、そのことを示しているように
思われる。

一 靈兒相伴着野雲飛。則聽得腦背後何人高叫起。是
哥哥共母親傍邊立。我問你怎生來到這里。險送了家有
賢妻。殺嫂索償命、宜鑄刻頸碑。將我好名兒萬古標題。
魂は野の雲について飛べば、耳に入るのは背後で誰
かが高く呼ぶ聲。兄上と母上は傍らに立つ。おたずね

するが、何故ここに來られた。すんでのことに「家には賢妻あり」というのも臺無しになるところじゃ（?）。嫂を殺したからには命の償いせずばならぬゆえ、首刎ねられしもののため碑を彫り、わが名をとわに傳えてくだされ。

とりあえずこの範圍では、張千が助かるものとは思えない。初句の表現からすると、あるいはすでに張千は死んで魂になつていても考えられよう。直前の【折桂令】の結びに「百忙裏地慘天昏、霧鎖雲迷」（やにわに天地は薄暗く、雲霧に閉ざされた）とあるのは、あるいは處刑の瞬間を描寫しているのかもしれない。もしこの推定が正しいとすれば、この雜劇は義のために生命を捨てた江湖の好漢の靈を慰めるものと考えられよう。

「焚兒救母」は、當時實際にあつた風習をもとに、母の病を癒すため、わが子を東嶽廟で犠牲に捧げようとした小張屠の孝心を愛でた神が、その子を悪人王員外の子とすり替えるという物語である。ここでも主人公たる孝子が屠殺人であることは注目される。内容から考えて、この雜劇が

顯著な宗教性を帯びていることはいうまでもあるまい。そして最後に唱われる【水仙子】で、正末はやはり第三者の口調となつて孝行を宣揚し、最後にこう言う。

爲父的行忠孝、爲子的行孝順、傳與你萬古留名。

父たる者は忠孝に勵み、子たる者は孝行に勵めば、萬古に名を残せようぞ。

「楚昭王」の最後の句との共通性は明らかであろう。そして、これら三つの雜劇の末尾が、共通する宗教的性格を帯びていたのであることを示唆するもう一つの事實が存在する。三劇すべて末尾で【水仙子】という曲牌が用いられていることである。²²

元刊本の中では、「楚昭王」「替殺妻」「焚兒救母」の三種のみが【水仙子】で終わり、そしてその三者はいずれも共通した祭祀演劇的要素を具備している。他方明代の刊本に目を轉じると、この【水仙子】という曲牌について、更に興味深い事實が明らかになる。鄭齋氏の指摘によれば、²³明代のテキストの中に、第四折の套數が終了した後に宮調を異にする三つの曲牌が置かれている例が二つ存在すると

いう。即ち、「氣英布」と「倩女離魂」である。そして、
両者はともに【水仙子】で終わっているのである。鄭氏は
これを「散場」、つまりさきに見た「單刀會」「貶夜郎」
「東憲事犯」と同様の事例と見なしておられる。

「氣英布」「倩女離魂」のこの部分は、格別祭祀演劇的
特質を持つてはいないが、それは後述する明本の性格に関
わるまた別の問題として、【水仙子】が特殊な性格を持つ
曲牌であり、全劇の末尾に置かれたこの曲牌は、時には第
四折における物語とは離れたところで用いられるものであ
ったことは、ここに見て取ることができよう。そう考える
と、「楚昭王」「焚兒救母」におけるこのうたの内容が、い
ずれも第三者の口調による孝の宣揚であることも納得がい
く。また「替殺妻」の事例は、一見第四折の物語と密着し
ているように感じられるが、もしここで張千はすでに死ん
でいるというさきの推定が正しいとすれば、このうたは、
「貶夜郎」における李白や「東憲事犯」における岳飛のそ
れと似通った性格を持つことになろう。

ではその「貶夜郎」「東憲事犯」の末尾においては、ど

元雜劇の祭祀的演目について（小松）

のような曲牌が用いられているのであろうか。實はこの兩
者も、最後の付加された部分において、やはり双方に共通
する曲牌、即ち【後庭花】と【柳葉兒】を用いているので
ある。そして、この二つの曲牌がセットで使用されている
事例は元刊本の中にもう一つ存在する。「竹葉舟」である。
「竹葉舟」における【後庭花】【柳葉兒】の使用例は、劇
末に置かれてこそいないが、やはり興味深いものである。

この劇は、逃げ回る陳季卿を呂洞賓が無理矢理度脱すると
いう典型的の神仙道化劇の形態をとるが、その第三折と第四
折の間に、正末（呂洞賓）による八曲に及ぶ挿曲が置かれ
ている。このように、正末が愚鼓を打ちながら道情（道教
系うたいもの）を模した挿曲を唱うというのは、神仙道化
劇においては一般的に認められる現象であるが、これはそ
の最も大規模な事例といえよう。この挿曲の最後の二つの
曲牌が、やはり【後庭花】と【柳葉兒】なのである。これ
も、この二つの曲牌が、雜劇を構成する四つの套數とは異
なるところで、宗教的性格を持って使用されることを示す
事例といえよう。

では、さきに見た一連の元刊本雜劇の中、これまでに曲牌について検討していないもの、つまり「單刀會」「霍光鬼諫」「介子推」「趙氏孤兒」「周公攝政」「西蜀夢」についてはどうであろうか。この中二つ、「霍光鬼諫」と「周公攝政」は、やはり共通する曲牌、即ち「落梅風」で結ばれている。そして、兩者ともにこの曲牌の前後に「祭」というト書きが明記されていることは前述の通りである。やはり【落梅風】も、「祭」の儀式と何らかの關係を持つ曲牌だったのではなからうか。「趙氏孤兒」「西蜀夢」は、ト書き・白を全く含まない以上、ここでの吟味の對象とはし難いので除外するとして、例外として残るのは「單刀會」と「介子推」の二種のみということになる。

曲牌というものは、それぞれが固有の來歴とメロディを保持してははずである。つまり、宗教的などころから生まれてきた音楽は宗教的性格の強い場面に用いられたであろうし、また莊重・悲壯といった調べの特徴も、各曲牌の用いられる場を決定したに違いない。従つて、いくつかの雜劇において曲牌の用い方に著しい特徴が認められるとすれ

ば、それはそれらの雜劇が持つていた特徴に相應したものであったに違いない。この推定が正しいとすれば、少なくとも「東窓事犯」「貶夜郎」「楚昭王」「替殺妻」「梵兒救母」「霍光鬼諫」「周公攝政」の七種は、劇末に祭祀に關わる音楽を演奏しながら儀禮を行う一段が設けられていたということになる。そして、やはり明らかに劇末に付加のある「單刀會」が曲牌を異にするのは、おそらく功業を語るというこの劇の特異性に由來するものであらう。

以上の諸點から見て、元刊本三十種の中、右に列舉した八種のほか、内容から見て明らかに鎮魂演劇と思われる「西蜀夢」「趙氏孤兒」と、適當な曲牌こそないが、やはり「祭」が明記されている「介子推」の三種を加えた合計十一種が、祭祀演劇性格を濃厚に持つものと思われる。これは全體の三分の一以上、非常に高い割合といつてよいであらう。つまり、元刊本について見る限り、元雜劇が鎮魂祭祀演劇的要素を強く持つという田仲博士の説は、全面的に正しいといつてよいのである。ところが明本においては、この傾向は一變することになる。これはなぜであらうか。

三

前節まで述べてきたように、元刊本には祭祀演劇的性格を帯びた作品が多い。ところが明本には、内府本であれ、『元曲選』であれ、そうした性格の作品はほとんど見出されないのである。もとより、元刊本における祭祀演劇的作品の比率が、元代における雑劇全體における比率を忠實に反映しているとは限らないことはいうまでもない。偶然その種の作品ばかりが残った可能性や、元刊本自體が宗教的性格を持った刊行物であった可能性（宗教結社の出資によるなど）も否定はできまい。しかし原因はより本質的なところにあるのではなからうか。元刊本と明本の間に存在する落差がそのことを示しているように思われるのである。

元刊本と明本の差を最も明快に示すのは、その劇目の違いであろう。元刊本三十種中、明本をもあわせて残しているのは、十六種のみである。つまり元刊本の約半数は、明代のテキストを残していないということになる。しかも、重複する十六種についても、元刊本と明本を比較してみる

元雑劇の祭祀的演目について（小松）

と、その間に顕著な相違を示すものが非常に多い。

この点については以前に詳しいデータをあげて論じたことがあるので、ここでは要點を述べるにとどめたい。兩者を比較すると、二つの例外を除き、他はすべて元刊本の方が曲牌数が多い。例外にあたる「氣英布」と「鐵拐李」は、ともに明本が『元曲選』所收のもののみで、編者臧晉叔による増補の可能性が想定される。従つて、基本的には明本より元刊本の方が曲牌数が多いといつてよいであろう。單純に曲牌数のみを比較した場合、その差が十以上に及ぶのは、「看財（錢）奴」²⁷「老生兒」²⁸「薛仁貴」²⁹「范張雞黍」³⁰「博望燒屯」の五種である。このように述べると、この五種が最も元明間の落差が大きい雑劇であるかのように見えるが、實際には事情は異なる。

一見曲牌数に大きな違いはないように見えても、實は元刊本と明本との間で曲の内容が全く異なる例が存在するのである。「楚昭王（公）」³¹「薛仁貴」³²「趙氏孤兒」の三種がそれにあたる。「楚昭王」の曲牌数は、元刊本四十六、内府本三十七で、差は九ということになるが、實際には元刊本

と内府本の間で、内容的にはほぼ一致する曲牌は二十三のみにすぎず、残り十四は元刊本には全く存在しない。つまり元刊本を基準にすれば、内府本と共通する曲牌は四十六の二十三と、半分に過ぎないことになる。しかも共通する二十三にも、異同はほとんど無數に存在する。「薛仁貴」においては、元刊本五十六、元曲選本三十七、元曲選本の三十七中元刊本と一致するもの二十四、つまり元刊本の曲牌の半分に満たないことになる。「趙氏孤兒」においては、元刊本五十、元曲選本四十五、元曲選本四十五の中元刊本と一致するもの三十三、元刊本の曲牌の六割あまりである。これら二種も、「楚昭王」同様、共通する曲牌にもおびただしい異同が存在する。そしてストーリーも、特に「楚昭王」においては、結末が悲劇から團圓へと、正反對の方向に變化しているのである。

では何故にこれらの雜劇において大幅な變化が生じているのであろうか。ここで元刊本のうち、明本の存在しないものと、元刊本と明本の落差が激しいものの名稱を列挙してみよう。

・明本の存在しないもの（十四種）

「西蜀夢」「拜月亭」「調風月」「三奪槩」「紫雲庭」
「貶夜郎」「介子推」「東窓事犯」「霍光鬼諫」「七里灘」「周公攝政」「追韓信」「替殺妻」「焚兒救母」

・元刊本と明本の落差が激しいもの（七種）。

「看財奴」「老生兒」「薛仁貴」「范張鷄黍」「博望燒屯」「楚昭王」「趙氏孤兒」

兩方をあわせると、元刊本全三十種中二十一種に及ぶ。そして特に注目すべきは、前節で見た十一種のうち、實に十種までがこの二十一種に含まれていることである。唯一の例外とは「單刀會」であるが、先述の通りこの作品は他の十種とはかなり異なつた性格を持ち、また問題となつた末尾の二つの曲牌は、前述の通り明本には存在しない。つまり元刊本中の鎮魂劇はほとんど明本を残さず、わずかな明本を存するものも大幅な改變を経ているということになる。これはなぜであらうか。

四

先述の通り、明本は基本的に内府本に基づくものと思われる。では内府本とはいかなる性格のテキストであろうか。内府本については、つとに孫楷希氏のすぐれた研究があり、また筆者も、孫氏の業績に基づいて、詳しく論じたことがある^③。以下それらを踏まえた上で、内府本の性格を簡潔に述べてみよう。

内府本とは、明宮廷の内府、即ち宦官の所轄官署のうち、音楽・演劇をつかさどる役所である鐘鼓司にあつたものと思われるテキストである。現存する内府本は、すべて萬曆四十一―四十五年（一六二一―一六二七）の間に趙琦美のもとで抄寫されたもの。すでに述べたように、他の一連の明刊本は、本文の状態・成立の事情から考えて、『元曲選』をも含めて、いずれも内府本系のテキストに基づいているものと思われる^④。鐘鼓司所藏のテキストは、宮廷行事にあたり上演された演劇の實演用テキストであつたに違いない。元の名家の雜劇以外に、無名氏作の雜劇多數（大部分は歴

史劇）を含むが、後者は行事に當たつて急造され、以後は使い捨てにされたものと推定される。

つまり内府本には二つの大きな特色があることになる。

第一は、實演用のテキストであること。第二は、宮廷で演じられたものであること。この二點は、内府本、ひいては内府本を源流とする明本全體の性格を強く規定せずにはおかないはずである。その影響は、元刊本と明本との相違において、はっきりと見出すことができる。

實演用テキストであるということは、實演のための加工が施されていることを意味する。具體的には、實演につきものの、上演効果をあげ、冗長さを避けるためのカットがなされているに違いない。明本の曲牌數が、原則として元刊本より少ないのは、これに由来しよう。事實、「看財奴」「老生兒」におけるカットの多くは、商業關係の用語を使用中して商人の強欲さを批判した部分であり、明代宮廷にあつては、もはや内容的にも言語的にも、共感・理解は困難になつていたに違いない。

一方、宮廷、即ち皇帝の御前という上演の場合は、また別

の影響を及ぼしているに違いない。皇帝の面前においては、政治的諷刺や體制批判は當然のことながら嚴禁であろう。

にもかかわらずそうした事態がしばしば發生していたこと、上演用テキストは事前に「史官」により「校訂」つまり檢閲されていたことは、ともに後に引く宋懋澄『九籟集』卷十一「御戲」に見える通りである。すべての白を含むという、當時の雜劇テキストとしては特異な性格は、内府本がこの檢閲用テキストに由來していることを豫想させるものである。とすれば、内府本がその影響を受けることも免れがたいためであらう。

例えば、「范張雞黍」のカットは、特に第四折に集中しており、九つも連ねられている「煞」が一つにされているというものは、バランスを取ることを目的としているようにとれなくもない。しかしカットされている部分を仔細に検討すると、それが體制批判を内容としていることは容易に見て取れる。「薛仁貴」にも同様のことがいえる。「博望燒屯」の場合は、特に體制批判こそないが、今度はいわゆる「駕頭雜劇」の禁止、つまり皇帝が登場する演劇に對する

禁令と關わつてくることになる。つまり、三國志ものである以上必然的に出てくる帝王に關わる文言、それに曹操の篡奪意圖への言及がすべて削られているのである。後者は、初期に永樂帝による篡奪を経験した明朝における特殊事情でもあらう。「趙氏孤兒」における屠岸賈の篡奪意圖も、明本ではほかされ、孤兒が當初それに荷擔していることは完全に抹殺されている。^③

以上が、内府本の性格について筆者が以前に論じたことである。前節であげた元刊本と明本との間の落差が激しい七種のうち、六種まではこれで説明が可能であるが、残る「楚昭王（公）」については、題名の變更が駕頭雜劇の禁に由來するものであることを除けば、何故に全面的改作ともいふべき改變が施されねばならなかつたかは分かりにくい。そこでもう一度違つた視點からこの點を考えてみることにしたい。

五

先に述べたように、内府本は宮廷における實演用テキス

トであつた。では、どのような折に、何を目的として上演されたのか。この點に言及しているのは、先にもふれた宋懋澄の記述である。そこにはこう言う。

每將進花及時物、則教坊作曲四摺、送史官校訂、當御前致詞呈伎。數日後、復有別呈、舊本更不復進。

花及時節のものが献上されることになると、いつも教坊司で四折の曲を作り、史官に送つて校訂させた上で、御前で上演する。數日後、別の芝居が進上されると、前のものは二度と上演されない。

つまり、「花及び時物を進む」にあたり、おそらくは儀禮に伴う宴席で上演されたものと思われる。「數日後」とある點からしても、上演はかなり頻繁に行われていたものと思われる。「花及び時物」の進上とは、おそらく太廟に對する「薦新」³²と關わるものであろう。この行事は、元來の意味はともかく、明代にあつては祝祭的性格の強いものであつたに違いない。事實、内府本の末尾に置かれた「斷」には、そうした傾向がはっきりと見て取れるのである。「斷」は、先にも述べたように、内府本においては劇末の

元雜劇の祭祀的演目について（小松）

定式となつてゐる。しかし、元刊本の一部にしか「斷」を意味する文字がない以上、この定式が元代以來のものであるかは疑問といわざるをえない³³。少なくともその内容から見る限り、内府本の「斷」は明朝宮廷という場を強く意識したものとなつてゐるのである。例えば、「三戰呂布」の「斷」に「御酒を賜りて群臣慶賀し、金鑾殿に大いに華筵を設く。齊しく祝讚す 千千載皇都永く固く、萬萬年聖壽天に齊しからんことを」と言うが如きは、三國の物語と全く斷絶したところでこのせりふが語られてゐることを示している。前の二句はおそらく實際に宮中で開かれてゐる宴會の描寫であり、後の二句は皇帝に對する祝儀の言葉である。更に一般的に現れる結びの句は、「聖明の主 官を加え賞を賜る、一齊に闕を望みて恩を謝せ」（「裴度還帶」など）という文句である。これは劇中人物が皇帝に謝禮を述べる形式で、役者から皇帝への挨拶を行ったケースである。更に明らかに皇帝の誕生祝いを意味する口上が含まれる事例については、以前詳しく紹介したことがある³⁴。

以上の事實から考へて、内府本の大半は、宮廷における

慶賀的行事の際に、宴席で上演されたものと思われる。つまり娛樂演劇として、しかも宗教的色彩が希薄な場で上演されていたことになる。こうした上演の場の條件から考えれば、宗教性の強い雜劇、特に慶賀の場にそぐわない陰慘な雰圍氣を持つ鎮魂劇が、内府における上演から排除されていったのも當然の成り行きということになる。そして明本の大半は内府本を源流としているとすれば、元刊本の祭祀演劇系の雜劇のほとんどが明本を残していないことの原由も自ら明らかであろう。またかろうじて生き残ることのできたものも、全面的な改作を受けることを免れなかつた。「楚昭王」が、「王」の字を嫌われて「楚昭公」と題を改めた上に、悲惨な結末をハッピーエンドに改められてしまつたのは、その顯著な實例ということにならう。

六

以上の分析から、從來元雜劇の祭祀演劇的側面が重視されてこなかつた理由は明らかであろう。かつて元雜劇の研究において使用されていたのは、『元曲選』をはじめとす

る明本であり、元刊本はテキストとしての不完全さや、その難解さゆえに、十分な重視を受けてきたとはいえない面がある。そして、一連の明本は、その大半が内府本に由來するがゆえに、つまり明の宮廷における祝祭演劇という特殊な場の洗禮を経てきているために、祭祀演劇系の作品はあるいは排除され、あるいは徹底的に祭祀性をぬぐいさる形で改變されていたのである。かつて我々が「元雜劇」として認識していたものは、元代の雜劇のうち一部分を、しかも一定の基準で改變したものだつたということになる。

元刊本から考える限り、元代當時の元雜劇とは、おそらく明本における姿とは全く性格を異にする、粗野な力強さと、一部の演目においてはある種のまがまがしさすら備え、一方庶民的な素朴な批判精神を持った藝能であつた。宮廷という場を經、教養ある士大夫の手により文字化され刊行された明本に、そうしたエネルギーを求めることができなしいのは、いわば當然のことであろう。明本はそれ自體で洗練された文字テキストとして存在を主張する價値は十分にある。ただ、それが元代當時の雜劇からは變質したもので

あるという認識は不可欠である。

本當の元雜劇とは、どのようなものであったのか。非常に困難な作業ではあるが、それを問い直すことが今後の課題となるであろう。

注

- ① 田仲一成『中國演劇史』（東京大學出版會一九九八）第四
章「元代雜劇の形成」。
- ② ここでは「元雜劇」と限る關係上、周憲王本・雜劇十段錦
本は除外する。詳しくは拙論「内府本系諸本考」（『田中謙二
博士頌壽記念中國古典戲曲論集』（汲古書院一九九一）参照。
- ③ この原則は基本的には正しいものと思われるが、すべてに
あてはまるかについては、更なる檢證を要する。この點につ
いては、別稿で改めて詳しく論じる豫定である。
- ④ 拙論「講史小説成立考——『列國志傳』を中心に——」
（『未名』十三號（一九九五年三月））参照。
- ⑤ 「氣英布」「鐵拐李」を例外として、元刊本の方が曲牌數
が多い。ただしこの二作の明本とともに『元曲選』本であり、
編者臧晉叔による増補の可能性がある。詳しくは前掲の拙論
「内府本系諸本考」参照。また「氣英布」については、後述
する末尾に付加された三曲の問題がある。
- ⑥ 「遇上皇」「霍光鬼諫」「周公攝政」。ただし後述するよう
に、「周公攝政」では「斷」の後にまだ曲がある。
- ⑦ 元刊本には折の區分がない。そもそも元代において、明本
と同じような意味での折というものが意識されていたかは甚
だ疑問であるが、ここでは便宜上この名稱を使用する。従っ
て、以下元刊本について「第¹折」というのは、すべて¹番
目の套數、明本ならば第¹折に當たる部分という意味である。
岩城秀夫「元雜劇の構成に關する基礎概念の再檢討」（『中國
戲曲演劇研究』（創文社一九七三））所收 参照。
- ⑧ 「單刀會」「東窓事犯」「貶夜郎」と、『元曲選』所收の
「倩女離魂」「氣英布」において、四折末に套數からはずれ
る曲が付されていることについては、鄭騫「論元雜劇散場」
（『景午叢編』上編（臺灣中華書局一九七二））所收）に指摘
がある。鄭氏はこの部分が元刊本に見える「散場」にあたる
とされる。
- ⑨ 鄭騫「北曲新譜」は次のように言う。「この曲は套數本體
と同じ韻を踏まない。となえるだけで唱われない、套數の中の
曲とは性質を異にするものであるう」。
- ⑩ 詳しくは徐沁君「新校元刊雜劇三十種」（中華書局一九八
〇）上冊「單刀會」第四折校記（四十五）参照。
- ⑪ 田仲一成『中國祭祀演劇研究』（東京大學出版會一九八一）
第一篇「祭祀演劇の發生」第五章「鎮魂演劇の發生」及び前
掲書第四章。ここで田仲博士は、後述する地藏王による救濟
儀禮のことも指摘しておられる。
- ⑫ 例えば『古今圖書集成』「職方典」卷八一五の「太平府古

蹟考」には、太白祠の別名を持つ謫仙樓や、李白の「宮錦」を保存する捉月亭（明以降は暮雲亭）といった李白を祀る場所が記録されており、周邊の池州府や銅陵縣、寧國府涇縣にも李白の祠の存在が確認できる。こうした祠が必ずしも知識人のものではなく、特に演劇關係者の間で安徽における李白信仰が知られていたことをうかがわせるのが、秦腔「墩臺擋將」（陝西傳統劇目彙編秦腔）第三十四集（陝西省文化局一九八二）所收）である。ここでは、朱元璋の部將花雲の妻が、夫が太平で討ち死にしたとの報せを受けて金陵に赴こうとすると、「太白李郡仙」が「風火車」に乗せて彼女を送り届けられるということになっている。陝西の地方劇にこの名が現れるということは、李白が太平の地方神として廣く知られていたことを意味するものであろう。

- ⑬ 關羽の死を舞臺で演じることは、少なくとも近代においては忌まれていたらしい。『戲考大全』（上海書店一九九〇年影印版による）に收める「麥城昇天（走麥城）」の解題には次のように言う。「この劇は、以前は迷信ゆえに軽々しく上演できなかつた。都ではことに忌まれたものである。この劇を上演すると、その劇場に必ず火事が起こると言い傳えられているのである」。
- ⑭ ⑪に同じ。
- ⑮ 徐沁君前掲書下冊「霍光鬼諷」第四折校記（十二）にこの點に關する指摘がある。

⑯ ⑪に同じ。

⑰ 赤松紀彥「趙氏孤兒劇小論——元雜劇における『悲劇』の一斷面」（金澤大學教養部論集 人文科學編）二十五——（一九八七年八月）參照。

⑱ 金文京「元刊雜劇三十種序說」（『末名』三）（一九八三年一月）參照。

⑲ 非常に文雅な性格を持つ「范張雞黍」が同一の形態を持っているのは、おそらく同劇が元代後期から明代初期にかけて非常に流行したことに由來するものである。青木正兒「元人雜劇序說」第六章「中期末期の名家及び無名氏傑作」（『青木正兒全集』第四卷（春秋社一九七三）所收）の「范張雞黍」の項參照。

⑳ 『中國演劇史』第四章に、「綠林雜劇」におけるこの傾向に關する言及がある。

㉑ 『元典章』五十七「刑部・雜禁」の「禁投醮燒兒賽願」に、泰山で起きた實例が記録されている。

㉒ この點については、京都府立大學卒業生松尾榮穂子氏の指摘による。

㉓ ⑧所引の論文。

㉔ 『北詞廣正譜』「黃鐘宮」にあげる「倩女離魂」第四折の曲牌配列では、『尾』の後には『水仙子』一曲のみであるが、「時本では双調の【金山玉】【竹枝歌】が【水仙子】の前に置かれている。この三調はすべて（套數とは）別の韻を用い

ており、「散場」をするためのものである（原文「作散場」）と注記がある。いずれにせよ、【水仙子】は必須の要素であることになる。

② 所引の拙論。

③ ただし「趙氏孤兒」については第五折を除いた数字である。

④ 参照。

⑤ 元刊本では「看財奴」、明本では「看錢奴」である。なお後に出る「楚昭王（公）」も、元刊本では既述の通り「楚昭王」であるものが、明本では「楚昭公」である。

⑥ 「趙氏孤兒」の元曲選本・孟稱舜本には第五折があり、八つの曲牌が含まれるが、ここでは後補とする通説に従って算入しなかった。なお、一句のみ共通する曲牌二つは、一致しないものを含めた。

⑦ 孫楷第『也是園古今雜劇考』（上雜出版社一九五三）「四校勘」一七八頁及び②に引いた拙論。

⑧ 参照。

⑨ 「薛仁貴」と「趙氏孤兒」については、高橋文治「元刊本『薛仁貴衣錦還鄉』劇をめぐって」（『東方學』第七十六輯「一九八八年七月」）と⑦所引の赤松論文参照。

⑩ 『明史』卷五十一「禮志五薦新」。

⑪ 所引の拙論。

⑫ ②所引の拙論、周憲王作「八仙慶壽」に関する部分（百五十二頁以下）。

元雜劇の祭祀的演目について（小松）

⑬ ただし内府本にも鎮魂劇的性格を持つものが皆無というわけではない。「哭存孝」のように、第四折が丸ごと李存孝の鎮魂にあてられている事例も存在はする。

⑭ 「楚昭公」内府本では、吳王闔廬は「吳公子姬光」に改められ、吳王・楚王への呼びかけも「公子」を用いるなど、徹底的に王號が追放されている。「元曲選」では、これを「吳王」に改め、呼びかけも「主公」に變えて、史實に近づけようとしているが、昭王については、「昭公」が大部分である一方、一部では「昭王」も使用され（第一折伍子胥の白）、混亂を來している。「元曲選」が内府本系テキストをもとに改變したがゆえに生じたものであろう。